

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Bakalářská práce

Helena Richterová

**Tématika smrti v díle Bohumila Kubišty z let 1912-1918**

**The theme of the death in Bohumil Kubista's work in the  
years 1912-1918**

Praha 2010

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

## *Poděkování*

*Ráda bych touto formou poděkovala Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc., za vedení, směřování a odbornou pomoc mé bakalářské práce. Zároveň bych ráda poděkovala své rodině za podporu a vytvoření optimálního pracovního prostředí.*

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne*

*podpis*

## **ANOTACE**

Cílem této práce jsou obrazy s tematikou smrti ve vrcholné tvorbě Bohumila Kubišty kolem první světové války. Doposud nebyla tato problematika zpracována. Zaměřuje se na jednotlivé obrazy, které jsou doplňovány příslušnými podkapitolami, protože malířův život byl plný zásadních okolností, které ovlivnily jeho tvorbu.

Přesto, že se zde prezentuje Kubištova tvorba v letech 1912-1918, byl přidán obraz *Vzkříšení Lazara* (1911). Uzavírá Kubištovo klasicizující období a dále se stává důležitým mezníkem v chápání smrti, které je ještě poučeno interpretací starých mistrů. *Sv. Šebestián* (1912) otevírá tuto celkovou problematiku již ve snaze o autostylizační složku a reakci na dobové události. Dále jsou zmíněna díla, ve kterých jsou vyobrazeny vždy dvě postavy se snahou odtržení člověk od reality, násilného uchopení jeho duše – *Polibek smrti*, *Vražda*, *Hypnotizér* (1912). Malíř zde řeší vztah aktéra a oběti. Kromě figurálních děl se objevuje námět vanitas např. v *Zátiší s lebkou* (1912). Výčet tvorby je ukončen obrazy z vojenské činnosti *Fakír*, *Oběšený*.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Bohumil Kubišta, Vzkříšení Lazara, Sv. Šebestián, Polibek smrti, Zátiší s lebkou, Vražda, Hypnotizér, Fakír, Oběšenec, Smrt, Kuboexpresionismus, Smrt, Vanitas, Jan Zrzavý

## **ANNOTATION**

The topic of this study are the paintings on the death theme in the meridian works of Bohumil Kubišta around the time of the first World War. This dilemma has not been elaborated on in any previous publication. The task focuses on individual paintings complemented by relevant sub-chapters as the painter's life was full of major circumstances influencing his work.

Though the main focus is on Kubišta's production from the period between 1912 and 1918, the painting *Resurrection of Lazarus* (1911) was appended. This painting concludes Kubišta's classicist period, and becomes an important milestone in the painter's understanding of death which is still illuminated by the interpretation of old masters. *St. Sebastian* (1912) opens the dilemma in pursuit of self-stylization and response to the contemporary events. The other mentioned paintings, which are always depicting two figures aiming to detach us from reality, violently gripping the soul - *Kiss of Death*, *Murder*, *Hypnotist* (1912). The artist is portraying the relationship of the actor with his victim. Apart from figurative paintings, the theme of vanitas appears, for example in *Still Life with Skull* (1912). The enumeration of paintings is concluded by portrayals of military operations *Fakir* (1914), *Hanged* (1915).

## **KEY WORDS**

Bohumil Kubista, Resurrection of Lazarus, St. Sebastian, Kiss of Death, Still life with skull, Murder, Hypnotist, Fakir, Hanged, Death, Kuboexpresionism, Vanitas, Jan Zrzavy.

## **OBSAH**

<b>Úvod</b> .....	8
<b>1. Vzkříšení Lazara</b> .....	12
1.1 Poussinovské období.....	12
1.2. V návaznosti na staré mistry.....	13
1.3 Scéna v naplnění vzkříšení umění.....	14
<b>2. Svatý Šebestián</b> .....	15
2.1 Skupina a osamostatnění.....	16
2.2 Malíř světec v jedné osobě.....	17
2.3 Krystalická tvář jako psychický aspekt díla.....	19
2.4 Symbolická redukce barvy.....	19
<b>3. Zátíší s lebkou</b> .....	20
3.1 Lebka versus skleněný předmět.....	21
3.2 Zátíší v Kubištově tvorbě od roku 1909.....	22
<b>4. Polibek smrti</b> .....	23
4.1 Polibek smrti v kontextu s tematikou smrti.....	24
<b>5 Vražda</b> .....	26
5.1 Přítel Jan Zrzavý.....	28
5.1 Obraz Vražda B.Kubišty a J.Zrzavého.....	29
<b>6. Hypnotizér</b> .....	30
6.1 Gravitáční zákon, proniknutí.....	31
6.2 Vanitas.....	32
6.3 Popis a paralely.....	32
<b>7. Fakír</b> .....	33
7.1 Působení vnitřních sil.....	34
7.2 Krajina reálná a nadsmyslová.....	35
7.3 Úloha vědy a barvy – Zelená je smrt.....	36
<b>8. Oběšený</b> .....	37
8.1 Potopení ponorky Curie ve spojitosti s obrazem.....	37

8.2 Hledání nové formy.....	38
8.3 Hlava jako duchovní záměr.....	39
<b>Závěr.....</b>	<b>41</b>
<b>Seznam literatury.....</b>	<b>44</b>
<b>Seznam vyobrazení.....</b>	<b>48</b>
<b>Obrazová příloha.....</b>	<b>51</b>

## Úvod

Pro historika umění hrají důležitou roli nejen archivní prameny, ze kterých čerpá, ale i časový odstup k tématu a objektivita, jež je nedílnou součástí pro vytvoření vědecké práce. Během mého „poznávání“ s Bohumilem Kubištou jsem si onu časovou linii uvědomovala díky jeho zasvěcené dobové kritice, které autor čelil celý svůj tvůrčí vrcholný život. Není jistě náhodou, že první velká monografie vznikla až ve čtyřicátých letech rukou Františka Kubišty, který velmi bojoval za to, aby česká společnost porozuměla malířově jedinečnosti. Stopy nepochopení byly i na poli zasvěcených, kteří jej odmítali začlenit do galerijních sálů. Když jsem se dostala v archivu NG k odkazu Františka Kubišty, pochopila jsem jeho jedinečnost rozčleněnou až s naprostou precizností. V druhé polovině 20. století se o další syntézu pokusil především Luboš Hlaváček, Miroslav Lamač či Mahulena Nešlehová, autorka analýzy vrcholného díla zatím v největší monografii. S každým historikem umění se Kubištův život a dílo otevírá novému divákovi. O čerstvý pohled se pokusila mimo jiné Ivana Kyzourová či Rostislav Švácha, kteří odkryli novou kapitolu čtení. Téma smrti ve vrcholné tvorbě Bohumila Kubišty bylo výzvou z hlediska kompletního zpracování, protože obrazy s námětem smrti se zatím vyskytují jednotlivě v monografiích nebo člancích. Cílem mé práce je soustředit se na Kubištovu vrcholnou tvorbu s tematickým zapojením smrti, která se u něj objevuje jak v konkrétní, tak nepřímé podobě, a to v souvislosti s umělcovými událostmi, které zasahovaly bezprostředně do jeho tvůrčího procesu. Rozčleněním jednotlivých obrazů, je snaha poodkrýt samotné vrstvy díla. Vymezení tvorby let 1912-1918 je cílené z hlediska koncentrace samotné tematiky v tomto období. Pro dokreslení této řady bylo nezbytné přidat obraz *Vzkříšení Lazara* (1911), ve kterém se začínají uplatňovat autorovy budoucí procesy autostylizace, protipólů a dále se v něm uzavírá období ovlivněné N. Poussinem. Výčet děl v této práci byl soustředěn na obrazy, které se více či méně dotýkají smrti a umělcových snah vyjádřit své pocity a stavy. Z období první světové války, kdy Kubišta nastoupil jako důstojník do pevnostního dělostřelectva, se v jeho tvorbě přidávají obrazy s válečnou tematikou – *Pobřežní děla v boji s loděstvem* (1913), *Nálet na Pulju* (1915), *Pozůstatky padlého* (1918), které jsou bezprostřední reakcí na válečné události. Z těchto důvodů nebyly do práce válečných let



začleněny a naopak jsem se snažila držet linii obrazů, kde je obsah složitější a téma smrti není na první pohled viditelné. Z této doby začleňuji obraz *Fakír* (1914), kde lze tyto tendence vidět spíše symboličnosti.

Osudové události, které Kubištu vyzývaly k bezprostřednímu vyjádření se k tématice smrti, se dají vyčíst z jeho celého bohatého života. Narodil se jako nemanželský syn Marii Kubištové 21. 8. 1884 ve Vlčkovcích u Hradce Králové. Jeho matka v mládí trpěla depresivními stavy a z lékařského hlediska ji bylo doporučováno, aby se vdala a založila si rodinný život. S malým věnem neměla velkou šanci se provdat, a proto jí nebylo bráněno, když otěhotněla. Jméno otce Marie nikdy neprozradila ani Bohumilovi, který se stal v jejím životě novým světlem. Již v dětství musel vypomáhat doma a na poli a byl tak vyceповán k pořádné práci a poslušnosti. V roce 1903, kdy odmaturoval na reálce v Hradci Králové, byl rozhodnut dát se na dráhu malíře. Odešel za svým snem do Prahy, finančně podporován svým strýcem Oldřichem. Hned na začátku své cesty ale začal narážet na tvrdý přístup akademické vrstvy Uměleckoprůmyslové školy a Akademie výtvarných umění, která nesplňovala jeho představy studia malby. Výzvou se mu tak stali jeho vrstevníci - A. Procházka, E. Filla, B. Feigl, V. Beneš a další. Skupina dvou tříd na Akademii tvořila základ pro následující umělecký vývoj. Dá se říct, že Kubišta byl vlastně samouk. Žádná ze škol, ani v Praze, ani ve Florencii, které navštěvoval, nesplňovala jeho představy. Zásadní se pro něj a celou malířskou generaci stala výstava Edvarda Muncha, pořádaná Mánesem na jaře roku 1905, která utvrdila jeho umělecké zásady viděné v novém umění. Po ročním pobytu vojenské služby v Pulji a krátkém studiu na Akademii ve Florencii byl Feiglem vyzván k návratu do Prahy a účasti na první výstavě skupiny Osma (15. 4. – 18. 5. 1907) s mizivým ohlasem a posléze jejího pokračování o rok později, již v Topičově salónu. Mladí naráželi na nevoli kritiky a utužovali se tak ve správnosti zvolené cesty. Pro samotný Kubištův vývoj jsou důležité obě pařížské cesty uskutečněné v rozmezí let 1909-1910. Stal se vyslancem mladé skupiny pro navázání styků pro konání výstavy v Praze. Druhý pobyt od konce roku 1909 až do června 1910 pro něj znamenal objevení kubismu – Picassa, Braqua, ale zároveň se stal i existenčním dnem, kdy naprosto vyčerpaný, uvažující o sebevraždě, odjíždí domů. Veškeré finanční prostředky, které dostával od strýce,

věnoval na malířské náčiní a často zapomínal na sebe. O bídě nouzi, se kterou se umělec potýkal, hovořil ve své vzpomínce Antonín Matějček, který s Kubištou začátkem roku 1910 sdílel pokoj. Nemaje na jídlo a živobytí, byl Kubištovi odepřen oběd ve studentské restauraci, ve které dlužil za půldruhého měsíce.<sup>1</sup> V jeho finanční podpoře se objevovali dříve nebo později takové osobnosti, jako, F. X. Šalda nebo Ž. Pohorecká. Kubištovo snažení na poli literárním, jež je cenným dokladem v jeho tvorbě, taktéž nemělo vidinu vyššího výdětku, proto není divu, že o několik let později rezignoval na malířskou profesi a hledal si úřednické místo. Nejplodnějším rokem 1911 se dostává po kubistické reakci k Poussinovské tradici, tedy k hledání kompozičních poměrů a barevné harmonii. Zúročuje se mu studium u prof. V. Posejpalu a samostudium barevných nauk. Především J. W. Goetha, M. E. Chevreula, H. Helmholtze.<sup>2</sup> Své poznání navíc doplňoval filozofií objektivizace uměleckého díla A. Schopenhauera. Do jeho tvůrčí plnosti zasahuje událost s malířem Ullmanem, která uvízla pevně v jeho paměti a neshody s jeho uměleckými vrstevníky a přáteli. Od této chvíle pracuje sám. V jeho tvorbě se objevuje zájem o ruskou literaturu, především Tolstého a Dostojevského, z něhož se uplatňuje motiv dvojníka v jeho tvorbě – *Dvojník* (1911), *Polibek Smrti* (1912), *Vražda* (1912) apod. Přátelství s J. Zrzavým od konce roku 1911 posílilo zájem o spiritismus, theosofii Rudolfa Steinera, o zduchovnění malby. Jeho obrazy se stále více stávají symbolem k zamyšlení. Spatřujeme v nich odraz autorovy složité osobnosti a zároveň zprostředkovávají reakci na kritické křídlo jeho odpůrců. V těchto dílech není nic nahodilé. Složitá kompoziční síť určuje prostor objektům a společně s barevnou redukcí a geometrickými tvary vytváří symbolický výsledek. Rokem 1912 se tak objevují obrazy s autostylizační rolí – *Sv. Šebestián*, a stavění protichůdných světů do diskursu – *Polibek smrti*, *Hypnotizér*, *Vražda*, *Zátiší s lebkou*. V uchopeném futurismu např. *Vlak v horách* (1912) vidí autor jednu z možných cest moderního umělce, kterého tak vybízí k „pronikání“ ve své stati *O duchovní podstatě moderní doby* (1914). Kubištovy finanční problémy se zdály být v době před 1. sv. válkou nekonečné. Rozhoduje se pro vojenskou službu a na jaře 1913 odjíždí do Pulji k pevnostnímu dělostřelectvu. Zamýšlel tak zajistit sebe a splatit dluhy nejen strýci Oldřichovi. Vojenský pobyt se ale protáhl až do roku

---

<sup>1</sup> Antonín MATĚJČEK: Bohumila Kubišta v Paříži, in: František ČEŘOVSKÝ, Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků, Aventinum, Praha 1949, 95-96.

<sup>2</sup> Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 31.

1918. Jeho tvorba se vedle impresionisticky laděných pobřeží soustřeďuje na hledání nové formy, sahající až ke starověkým kulturám. Do této vrstvy patří především obrazy z jeho posledních let, tvořené za světové války – *Fakír* (1914), *Meditace* (1915), *Oběšený* (1915). Fatální změna pocitu nicotnosti byla posléze vystřídána láskou ke Zdeňce Janderové. Jeho tvůrčí období roku 1918 se tak uzavírá několika linoryty signalizující směr nové cesty. Věčná obroda, kterou symbolizuje obilný klas v linorytu *Pozůstatky padlého* (1918), uvozují nový směr hledání autorovy cesty. Je zároveň symbolickým odkazem jeho osudu. Jen měsíc po konci války umírá na Španělskou chřipku a zápal plic.

## 1. Vzkříšení Lazara

V tomto obraze se Kubišta pokusil o uchopení biblického námětu z Nového zákona v reakci na staré mistry. Ze své generace byl jediným, který mnoho figurální námět ztvárnil, aby jím uzavřel svou klasicizující fázi tvůrčího života.<sup>3</sup> Jan Zrzavý o díle prohlásil, že se jedná o: „*Úžasně dramatický obraz, plný vzruchu a ohromné epické šíře a hloubky, jaká v našem novodobém malířství českém nemá příkladu ani soka.*“<sup>4</sup>

### 1.1 Poussinovské období

V dubnu 1909 se Kubišta ocitá v Paříži, kde v této době dospívá ke kubismu Picasso a Braque. Navazuje nové kontakty, především se přátelí s Othonem Frieszem. V Louvru se mu otevírají nové studijní možnosti v antice, renesanci. Zabývá se hlavně Delacroixem, Ingresem a Poussinem. Ve snaze o hledání výrazu je možné pochopit, proč po zhlédnutí Picassových a Braquových obrazů nešel jejich cestou. Vydal se směrem studia starého umění, které zúročil v klasicistním období roku 1911. Čtyřmi velkoformátovými díly v klasicistní fázi dociluje prostoupení harmonicky vyvážené struktury, povýšené na meditativní účinek.<sup>5</sup> Jak píše V. Benešovi 12. 5. 1910, začal malovat Poussinův obraz, který mínil i prodat.<sup>6</sup> Šlo o obraz *Orfeus a Euridika* (1910), pro který se dochovala i přípravná kresba. Ve studiu Nicolase Poussina si utvrzoval správnost své tvůrčí cesty, tedy v práci s barvou obsahující tón i valér, práci s linií a výstavbou obrazu.<sup>7</sup> Nedílnou součástí a tvrdým oponentem mu byl za pobytu v Paříži Antonín Matějček, před kterým svá rozhodnutí musel často obhajovat. Díky němu se zde Kubišta setkal s kánonem gotických sochařů a tedy s užitím kompozice trojúhelníka nebo šestihroté hvězdice k opisu hlavy.<sup>8</sup> Volbou námětů a kompozice vytváří moderní paralelu k starým mistrům. Konkrétně řeší dílo Nicolase Poussina, u kterého hledal především produchovnění a řád. Zúročil je v obrazech - *Jaro*, *Koupání mužů*, *Paridův soud*, *Vzkříšení Lazara* (1911) [1], *Nesení kříže*, kde

---

<sup>4</sup> Jan ZRZAVÝ: Bohumil Kubišta, in: O něm a s ním, Praha 2003, 85.

<sup>5</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 106.

<sup>6</sup> Z dopisu V. Benešovi 12. 5. 2010 in: František ČEŘOVSKÝ / František KUBIŠTA: Bohumil Kubišta. Korespondence, úvahy, Praha 1960, 128.

<sup>7</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 88.

<sup>8</sup> Z dopisu V. Benešovi 12. 5. 2010 in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA (pozn. 6) 129.

každé dílo je pro něj výzvou od velebení přírody po diskurs tematiky života a smrti.<sup>9</sup>

## 1.2 V návaznosti na staré mistry

Děj vzkříšení se na obraze odehrává v jeskynní hrobce s ústřední postavou Krista. Autor pracuje s barokní komunikací, která diváka přesně vede ve čtení obrazu od postavy Marty až po výjev Lazara. Jeho gesto nás vede zpět do prostoru jeskyně a následně k výhledu do krajiny. Tuto hru uplatňuje autor zpravidla v gestech a dramatičnosti postav, které již tradičně doplňuje jakousi hrou s divákem, když do středu obrazu umisťuje postavu muže držícího se za hlavu a vyhlížejícího směrem k publiku. Nešlehová spatřuje podle fyziognomických rysů v této postavě samotného tvůrce. Tomuto názoru nasvědčuje i fakt, že jeho oko leží na hlavní vertikální ose a je tudíž důležitou spojnicí v kompozici obrazu.<sup>10</sup> Stejným způsobem v komunikaci postupoval Kubišta v případě *Kavárny* (1910). Obraz *Vzkříšení Lazara* se váže k dílu *Sbírání many* (1638) od N. Poussina [2], odkud je jednak převzatý skalní masiv a dále se zde najdou určité paralely, například v postavě Krista nebo Lazara.<sup>11</sup> Bližší vztah má obraz k Rembrandtově leptu *Vzkříšení Lazara* (kol 1630)[3], kde je scéna zasazena do vnitřního prostoru se skalním otvorem a výhledem na Betanii. Této paralele odpovídá i rozmístění postav.<sup>12</sup> Obrazovým výrazem a tvarovou skutečností je nutné dát obraz do souvislosti s El Grecem.<sup>13</sup> Lamač poukazuje především na manýristický obraz *Vyhnání z chrámu* [4] a *Otevření páté pečeti* [5]. Grecův odkaz je u Kubišty pojmán jak z hlediska ostrých barevných tónů, tak v modelaci drapérie.<sup>14</sup> Objemovost autor dociluje uplatněním střídání valéru a barevné modelace – v modrém rouchu Marty je uplatněno hnědé barvy a opačně je tomu na stěně

<sup>9</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 109.

<sup>10</sup> Blíže k této problematice Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta. Analýza prací z let 1911-1918 (Dizertační práce, FFUK, Praha 1973, 101-103.

<sup>11</sup> Nešlehová, upozorňuje na symbolickou spojitost barevnosti Lazarovy tváře a země, ve které postava leží s inspirací Tizianova Kladení do hrobu. Obdobně autor postupoval v světelném odrazu krajiny v Lazarově tváři pro znamení vzkříšení. Viz. NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 195.

Bohumil Kubišta řešil tuto problematiku ve své stati o N. Poussinovi (1912), kde doslova píše: „každá tinta a barevný tón je slovem, plány větou, kterými je jasně vyslovena základní myšlenka obrazu.“ Bohumil KUBIŠTA: Nicolas Poussin, in: František KUBIŠTA: Předpoklady slohu, Praha 1947, 82.

<sup>12</sup> Petr JINDRA: Vzkříšení Lazara in: Kubismus 1910 - 1925 ve sbírkách Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 2009, 56.

<sup>13</sup> Tímto tématem se mimo jiné zabýval Petr Jindra, který zdůrazňuje především dobové stati o El Grecovi, které se v této době objevují ve výtvarných časopisech. Viz JINDRA: Ibidem, 2009, 57.

<sup>14</sup> Miroslav LAMAČ: Osma a Skupina, Praha 1988, 149. Rovněž František KUBIŠTA: Bohumil Kubišta, Brno 1940, 48-49; NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 112.

hrobky v pozadí obrazu.<sup>15</sup> V případě Kubištova obrazu *Vzkříšení Lazara* by se dala jednoduše užít charakteristika výrazu El Greca, kterou definoval Emil Filla ve své stati. Termín jako „psychický výraz“, „vnitřní dramatičnost“, „kompoziční strnulost.“ Obecně měla mladá generace potřebu hledat duchovní naplnění moderní doby, kterou spatřovali v nové tvarovosti v návaznosti na gotické umění.<sup>16</sup> Sám Kubišta tyto tradice řešil ve svých teoretických statích, které spatřoval např. u Cézanna v obraze *Podobizna ženy*. „*Malíř tu tvoří čistou odhmotněnou formou přísností; jednoduchostí a monumentálností formy se blíží gotice.*“<sup>17</sup> Ke středověku se Kubišta obracel i v postavě Krista, která ikonologicky odpovídá středověké formě Kristus-Soudce a to dvojím způsobem. Kubisticky zpracovanou formou kosočtverce a obsahovým gestem pravice, které se přibližují románským tympanonům, tedy jakéhosi kosmického prostoru. Principem kosočtverce reaguje i na El Grecovo pojetí světců.<sup>18</sup>

### **1.3 Scéna v naplnění vzkříšení umění**

Na obraze je Lazarův hrob začleněn do pravé dolní části obrazu, na jehož druhé straně se nachází divák vtažen do dějového prostoru, který „*měl být bezprostředně konfrontován s momentem zázraku s jeho vykonavatelem.*“<sup>19</sup> Mrtvolná hnědá barevnost se střetává s živoucím výjevem do krajiny Betanie v otvoru jeskyně v jasných živoucích barvách. Červené roucho Kristovo symbolizuje život, boží moc, zastoupení Boha na zemi. Scéna je doplněna mnoho figurálním zástupem židů a učedníků, kteří se buď modlí, nebo pouze přihlížejí poslednímu zázraku Krista před jeho odvedením. Střední postava za Kristem držící si hlavu zprostředkovává divákovi utrpení. Ježíš pozvedá pravici a vyzývá Lazara. „*Vstaň*“. Vnitřní pohnutí, které bezprostředně před vzkříšením zasáhlo Krista, je možné transponovat i na Kubištovu teorii gravitačního působení na jedince provázenou duševními vzruchy, když ve stati *O duchovním podkladu moderní doby* píše o

---

<sup>15</sup> LAMÁČ: (pozn. 14) 147.

<sup>16</sup> „Byli přesvědčení, že duchovní náplň musí být současná, musí souznít s životem, ale měla by mít stejnou sílu a přesvědčivost starého umění.“ Vojtěch LAHODA, *Vražda formy a rozkouskované tělo* in: Karel SRP / Marie RAKUŠANOVÁ: *Sváry zření. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. st., 1890-1918* (kat.výstavy), Praha 2008, 37.

<sup>17</sup> Bohumil KUBIŠTA: Paul Cézanne, in: : František ČEŘOVSKÝ / František KUBIŠTA: *Předpoklady slohu*, Praha 1947, 28.

<sup>18</sup> Blíže Petr Jindra, který dále upozorňuje na paralely s obrazem El Espolio v Kristově postavě. JINDRA 2009 (pozn. 12) 61.

<sup>19</sup> Ibidem 2009, 63.

„palčivé síle úzkosti“, proti které se nelze bránit. A dále bytost „vydána rozkladu“ zde tedy Lazar, která „okusila pocit vítězství a jistoty, který se zmocní celé vnitřní bytosti, když se podaří zlomit moc nepřítele.“<sup>20</sup> Kubišta vtělil do obrazu svůj životní a umělecký program, obdobně jako *Poslední soud* od Fr. Hořčičky v kostele sv. Trojice v Košířích z roku 1820, do které autor promítá vzkříšení národa.<sup>21</sup> Neukončeným Lazarovým hrobem Kubišta vtahuje diváka do děje scény i do svého programu, které lze v kontextu stati *O duchovém podkladu moderní doby* (1912) chápat jako vzkříšení nového - člověka, umění.<sup>22</sup> Je výzvou pro umělce, aby se chopili hledání nových forem a motivů. Poselství Lazarova vzkříšení dokresluje autorova slova k moderní době: „...má však právo, aby je skryla před zraky nepovolaných a zjevila je jen těm, kdož jsou dost silni, aby dovedli odhrnout závoj je kryjící.“<sup>23</sup>

Tématika smrti v obraze *Vzkříšení Lazara* je čistou reakcí na studium starých mistrů, ve kterých hledal duchovní příklady s možností uchopit je novou formou. Duchovní ovzduší počátku 20. století jej přivedlo k přemýšlení o nové formě, která podle něj měla mít vnitřní duchovní hodnotu. „V jedné době může vzniknout i více stylů, podle toho, jak se diferencují jejich předpoklady, a každý bude výrazem své doby.“<sup>24</sup> Dialektika starého a moderního umění prohloubená Kubištovým duchovním výrazem, je zastoupena ve slovech Antonína Matejčka, který Kubištu označil ve vzpomínkách jako „...vykladače, obhájce, evangelistu nové víry i jako bojovníka nového umění.“<sup>25</sup>

## **2. Svatý Šebestían**

K nejvýraznějším dokladům Kubištovy vyzrálosti patří bezpochyby obraz Svatého Šebestiána datovaný rokem 1912 [6]. Jedná se o názorný příklad analýzy tvaru i doklad malířovy tvůrčí přípravy v symbolice vnitřního stavu portrétovaného.

---

<sup>20</sup> Bohumil KUBIŠTA: *O duchovém podkladu moderní doby*, in: František ČEŘOVSKÝ / František KUBIŠTA: *Předpoklady slohu*, Praha 1947, 89.

<sup>21</sup> JINDRA 2009 (pozn. 12) 64.

<sup>22</sup> Vojtěch LAHODA *K pojetí předmětu* in: *Český kubismus 1909 -1925*, Praha 2002, 336.

<sup>23</sup> KUBIŠTA 1947 (pozn. 21) 92.

<sup>24</sup> Bohumil KUBIŠTA: *O předpokladech slohu* in: : František ČEŘOVSKÝ / František KUBIŠTA: *Předpoklady slohu*, Praha 1947, 70.

<sup>25</sup> Antonín MATĚJČEK: *Bohumil Kubišta v Paříži*, in: 1947 (pozn. 1) 96.

## 2.1 Skupina a osamostatnění

Na přelomu roku 1910 a 1911 se konala členská 35. výstava SVÚ Mánes v pavilonu pod Kinskou zahradou, které se účastnila i nastupující avantgarda. Následnou vlnou kritiky ze strany starších členů Mánesa, kteří pocítovali nevoli k avantgardnímu křídlu mladé generace, došlo k vlně kritiky, která vyvrcholila aférou s „Oslím obrazem“, napadením Bohumila Kubišty malířem Ullmanem v kavárně Union dva dny po schůzi SVU Mánes a odchodem mladých ze spolku.<sup>26</sup> Odloučení se zúčastnili: Beneš, Brunner, Filla, Gočár, Hofman, Chochol, Janák, Kubín, Kubišta, Kratochvíl, Kysela, Matějček, Šíma, Špála.<sup>27</sup> Malíři se poté rozhodují založit *Skupinu výtvarných umělců*, která by jim zaručovala samostatnost moderního křídla s vlastním vydávaným časopisem *Umělecký měsíčník*.<sup>28</sup> Přesný program odradil jednak Bohumila Kubištu společně s Antonínem Matejčkem a Otakarem Kubínem, kteří se posléze vrátili zpět do Mánesa.<sup>29</sup> Za Kubištovým rozhodnutím stála finanční situace, ve které si nemohl dovolit *Skupinu* do začátku finančně podpořit, a dále spor s Ullmanem. Od jeho vrstevníků a spolužáků ho dělily i názorové rozdíly na kubismus, tolik prosazovaný Fillou a Benešem. Jediné východisko tak spatřoval ve vlastní tvůrčí cestě. V dopisech Žofii Pohorecké, týkající se právě let 1910-1911, píše: „*Moje situace jest svrchovaně nepříjemná a zlá, jsem již vlastně vyháněn z domova. Hledám tedy nějaké místo, abych mohl z čeho žít, poněvadž není žádné naděje, že by moje obrazy se tak líbily, abych mohl počítat na jejich prodej.*“<sup>30</sup> V kubismu viděl jednu z možných cest moderního umění, která mu zároveň sloužila k zduchovnění malby a psychickému výrazu obsahu. Koncem roku 1911 se seznámil s Janem Zrzavým, který Kubišтови imponoval svou oduševnělostí. V té době se u něj začínají objevovat symbolistní koncepce přelomu století a zájem o duchovnědu.<sup>31</sup> Tento výčet událostí není náhodný a umožní pochopit smysl obrazu světce.

<sup>26</sup> Samotným problémem se zabývá František Čerovský, který hájil B. Kubištu v aféře Oslího obrazu. František ČEROVSKÝ: Ideový spor Kubištův s Ullmanem a jeho pozadí in: František ČEROVSKÝ: Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků, Praha 1949, 99-122.

<sup>27</sup> LAMAČ 1988 (pozn. 14) 177.

<sup>28</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 120.

<sup>29</sup> LAMAČ 1988 (pozn. 14) 178.

<sup>30</sup> Dopis z 14. října 1910, in: Dalibor PLICHTA: Neznámé dopisy Bohumila Kubišty Žofii Pohorecké, in: Výtvarné umění, XV., č. 7, 1965, 306.

<sup>31</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 122.



## 2.2 Malíř-světce v jedné osobě

Jan Zrzavý ve svých vzpomínkách na Kubištu připisuje úlohu obrazu autoportrétu, když píše: „*Ten obraz je symbol jeho života. Mučedník moderní doby, nepochopením a nouzí pronásledovaný umělec.*“<sup>32</sup> Uvědomíme-li si, že jak sv. Šebestián, tak samotný autor obrazu byli v životě důstojníky, pochopíme volbu postavy, do které se autor chce stylizovat. Přípravné práce započal již v roce 1911 kresbou a samotné dílo je bezpochyby reakcí, jak na dění v uměleckých kruzích, tak na kritiku jeho osoby. Rys utrpení v samotném obraze navíc podtrhuje redukce barvy a vlastní umělecké ztvárnění založené na kubistickém řešení. Z abstraktního prostoru vystupuje postava, jejíž tělo je naznačeno v dimenzi pevné formy (v oblasti materie stromu a pevných rukou) a fyzického utrpení soustředěné do krystalické struktury hlavy.<sup>33</sup> Podle Mahuleny Nešlehové, která analyzovala vrcholné dílo Bohumila Kubišty, je patrná dvojí skladba obrazu, tvořená pomocí elips, popřípadě jejich segmentů a oblasti tvořené z přímek a trojúhelníků[7]. V horní části obrazu jsou modelovány v jedné úrovni ruce a koruna stromu, vystupující z mělkého prostoru. Společně s dolní klidovou částí rámuji dynamickou polohu středu obrazu. Tento úsek, který znázorňuje tělo a hlavu světce, je formován analytickou metodou. Zároveň evokuje pohyb klesání, určený soustavou elips, natáčením střel šípů a klesáním hlavy, která je vymezením kompozičním i obsahovým.<sup>34</sup> Kubišta si obrazy připravoval do složité struktury sítě zlatého řezu. V tomto případě začal pracovat s rovnostranným trojúhelníkem, který mu vymezil prostor hlavy.<sup>35</sup> Autorovi tedy šlo o záměrné navození harmonie komponované rovnostranným trojúhelníkem, která je ihned narušena jeho natočením, čímž docílil symbolického vyjádření nejen tragiky vlastního osudu prezentovanou světce, ale i pomíjivosti.<sup>36</sup> Geometrická infrastruktura hlavy komponovaná rovnostranným trojúhelníkem není v obraze náhodná. Jak Kubišta uvádí v dopise V. Benešovi z Paříže, obracel se ve svých teoriích i na kánon

<sup>32</sup> Jan ZRZAVÝ: Přítel Kubišta, in: Jan ZRZAVÝ / Dagmar MAXOVÁ: Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta, Praha 1971, 78.

<sup>33</sup> NEŠLEHOVÁ: K vrcholnému dílu Bohumila Kubišty, in: Umění XXIII, Praha 1975, 326.

<sup>34</sup> Okamžik poklesu je podle Nešlehové utvářen kompozičně dvojím způsobem. V pohybu hlavy a spirálovitým otáčením od pravé ruky kolem hlavy, dále vedený přes zabodané šípky, aby se poté stočil do iracionální soustavy prostoru. NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2)140.

<sup>35</sup> „Posuneme-li vrchol C rovnostranného trojúhelníku ABC po kružnici směrem dolů k hlavní vertikální linii zlatého řezu, získáme bod C' druhého, obdobného trojúhelníku A'B'C'...Jde o posun dvou rovnostranných trojúhelníků, čímž je navozen moment klesání.“ NEŠLEHOVÁ 1975 (pozn. 34) 326.

<sup>36</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 140.

gotických sochařů.<sup>37</sup> Tento poznatek určuje užití trojúhelníku se záměrem docílení rovnováhy, ale i symboliky čísla tři, která znázorňuje Božství, duši, tvůrčí růst. Princip užití trojúhelníku v kompozici tváře není v obraze sv. Šebestiána ojedinělý. Obdobně jej užil např. v dílech *Pierot* (1911), *Epileptická žena* (1912), *Podobizna J. Zrzavého* (1912).<sup>38</sup> Trojúhelníkovým dělením postupoval autor i v kompozici rukou a koruny stromu. Tělo je pak tvarováno pěti hlavními elipsami, kterými Kubišta nepostupoval pouze v konstrukci svalové hmoty, nýbrž je využil i při formování sepjetí rukou v horní části obrazu a při konstrukci listoví koruny stromu.<sup>39</sup> Ideovým a kompozičním záměrem bylo umístění samotné hlavy do centra dění. Bohatost lineárních složek vykreslují fyziognomii tváře, utvářené do krystalického celku.<sup>40</sup> Principem naklonění hlavy docílil navození utrpení, podtržené modelací (rozpůlením) šíje a dále i odhmotněním pravé tváře, až na samotné jádro lebky. Světcova trýzeň je soustředěna do oblasti úst a očí, které promlouvají směrem k divákovi. Svým ztvárněním získávají až mystický nádech Da Vinciho tajuplnosti.

Obraz malíře-světce je ukázkou vlivu filozofie Arthura Schopenhauera, který definoval světce v asketickém přístupu k životu, zřeknutí se požitků a popírání přirozené vůle. Zajímavým momentem jsou v obraze sepjaté ruce postavy. Pravou sevřenou dlaň je možno interpretovat jako boj s utrpením, vlastní vůlí, která předurčuje zápolení s osudem. Její protipól tkví v druhé volně ležící dlani, zosobňující odevzdání se svému údělu. Z Kubištiny korespondence je patrné, že autor Schopenhauerovu knihu *Die Welt als Wille und Vorstellung* vlastnil, navíc byla zapsána v jeho pozůstalosti.<sup>41</sup> Malíř se zde interpretuje do filozofova pojetí génia a světce, principu, který promítal i do své životní role.<sup>42</sup> Zrzavého slova dokreslují jeho vlastní interpretaci Šebestiána. „*Byl to symbol Kubišty samotného. Světec a mučedník moderní doby a oběť její zločinnosti stojí sám, k větší hanbě*

<sup>37</sup> „Matějček našel univerzitní knihovně kánon gotických sochařů, komponují vše do trojúhelníka, ale udržují tři body, tedy jdou z vnitřku.“ Dopis V. Benešovi 12. 5. 1910 in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA 1960 (pozn. 6) 129.

<sup>38</sup> Nešlehová poukazuje především ve Sv. Šebestiánovi na symboliku počátku, středu a konce. Trojka je prvním číslem vytvářející prostor. Viz NEŠLEHOVÁ 1975 (pozn. 34) 335.

<sup>39</sup> Ibidem 1975, 327.

<sup>40</sup> Luboš HLAVÁČEK: Životní drama Bohumila Kubišty, Praha 1968, 91.

<sup>41</sup> František KUBIŠTA: Kotázce teoretických a literárních studií Bohumila Kubišty in: František KUBIŠTA: Z prací katedry výtvarné výchovy. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Brně 1968, 85.

<sup>42</sup> Marie RAKUŠANOVÁ: Téma a napětí, in: Marie RAKUŠANOVÁ: Křičte ústa, Praha 2007, 233.

ještě obnažen, uprostřed nepřátelského života, zbaven všeho, bezmocný, s rukama spoutanýma, vydán posměchu a všem ranám zlomyslného světa.<sup>43</sup>

### **2.3 Krystalická tvář jako psychický aspekt díla**

Portrét sehrál u Kubišty od jeho druhého pařížského pobytu do poloviny roku 1910 velkou proměnu a z jeho zápisníku je patrný enormní zájem o studium tváře, která byla v jeho dílech důležitým znakem. Najdeme zde skici bust kavárenských typů vrcholící samotnými autoportréty z jara 1910, ve kterých se objevují první náznaky kubistické stylizovanosti. Kubišta si tuto změnu dobře uvědomoval, protože sám dva nejdůležitější náčrty datoval s přesností. Pro umocnění povahy vnitřního stavu je hlava, respektive její tvář, pojata kubisticky analytickou metodou, jehož uplatnění je patrné v *Autoportrétu* z 18. 3. 1910[8]. Tato struktura dynamicky podpořená světelnou akčností naznačuje, jakým směrem bude autor v následující době pokračovat.<sup>44</sup> V obraze *Epileptická žena* už můžeme hovořit o krystalu, který tak fascinoval kubisty. Bohumil Kubišta ale neviděl, na rozdíl od svých vrstevníků, v kubismu jedinou cestu. Spatřoval v něm prostředek pro zduchovnění obsahu a psychických sil. V *Dvojníkovi* a *Pierotovi* (1911) uplatňuje tento princip, aby jej posléze rozvedl v obraze *Sv. Šebestiána* (1912) do maximální možné míry, pro navození utrpení. V pozdějších obrazech se krystalická struktura rozvíjí do postupné fragmentarizace tvaru vrcholící v *Hypnotizérovi* (1912) a převedení její úlohy na podtržení psychického stavu zobrazovaného.

### **2.4 Symbolická redukce barvy**

Symbolické vyjádření mučení dokresluje zredukovaná barevnost, která měla u Kubišty dlouhý vývoj. Jeho nutností bylo nejprve barvu uchopit, zpracovat na podkladě teorií, zvláště pak jak je uváděno ve spisech J. E. Goetha, H. Helmholtze, M. - E. Chevreula, E. Utitze a následně je převést do vlastní tvůrčí práce. Obraz nesmí podle Kubišty postrádat barevné vyvážení na základě

---

<sup>43</sup> Jan ZRZAVÝ: Vzpomínka na Bohumila Kubištu in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA: Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků, Praha 1949, 129.

<sup>44</sup> V krystalicky uchopené struktuře hlavy viděl Kubišta metaforu duchovních sil a psychického vytržení. Stejně jako se k této nové formě upínali čeští kubisté vivisekcí Piaccasovské formy. Blíže k tématu Vojtěch LAHODA: Vivisekce formy, in: Vojtěch LAHODA: Český kubismus, Praha 1996, 93.

komplementárnosti barev, kde ho zajímala světelnost, valér.<sup>45</sup> V dopise V. Benešovi se zmiňuje v době svého pařížského pobytu v roce 1910 o polaritě barvy, kterou se v tomto období velmi zabýval.<sup>46</sup> V květnu téhož roku se již barvy zřiká, když píše: „*Nutno se definitivně rozloučit s barvou, žije se z ní ještě, ale to je jen odkvět*“... „*Vývoj jde směrem linie na základě gotické tradice a primitivního umění vůbec*.“<sup>47</sup> Po klasicistním období, kdy ve svých obrazech došel k harmonizaci barevné struktury, přechází k postupné redukci barevnosti. Právě v obraze Sv. Šebestián se soustředil na škálu tónů caput mortua a zelené jako protipól. Symbolika navozuje myšlenku zřeknutí se onoho světa, duševní smrti. V kombinaci s geometrickou výstavbou obrazu navozuje ideu světcovy vůle triumfující nad utrpením pozemského světa.<sup>48</sup>

Odkaz historické postavy římského vojáka byl Kubištou zvolen záměrně. Sv. Šebestián mu byl symbolem vlastního osudu. Přeživší svou smrt a posílen vírou v Krista obhajuje své přesvědčení před vlastními katy a navíc se stává ikonou křesťanství. Šípy lučištníků zabodané do těla jsou šípy Kubištových odpůrců a kritiků, kterým čelil a obhajoval své pravdy po celý svůj krátký, ale plodný život. Jeho nesmyslná smrt po ukončení války se zdá být o to více spjata s rolí světce dvojí smrti, která pro Kubištu mohla být smrtí duševní a fyzickou.

### **3. Zátíší s lebkou**

*Zátíší s lebkou* (1912)[9] je ve výčtu obrazů se symbolikou smrti jediným nefigurálním obrazem, pokud nepočítáme futuristicky laděné válečné obrazy. V zesílení obsahu díla pomocí analytické metody má tento obraz blízko k Sv. Šebestiánovi. Autorovi se v tomto případě podařilo rehabilitovat téma vanitas v pojetí moderní doby. Obraz je obsahově formován, jako jeden z dalších s tematikou smrti, do polarit neživé a živé formy, které malíř rád staví proti sobě do věčného dialogu smrti a vitální síly. Předměty existují v obraze podle vlastních zákonů, čehož se mu podařilo opět docílit kubistickým principem.

---

<sup>45</sup> Blíže LAMAČ 1988 (pozn. 14) 140-147.

<sup>46</sup> Z dopisu V. Benešovi 14. 6. 1909, in: 1960 (pozn. 6) 123.

<sup>47</sup> Z dopisu V. Benešovi 12. 5. 1910, in: Ibidem 1960, 127.

<sup>48</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 140.

Prostor obrazu je mělký, prostoupen dominantní květenou jako živý svět přecházející do neživého prostoru předmětů v centru obrazu. Moment přechodu je zde prezentovaný objektem ležícím na stole, který se promítá v nejnižší znázorněném listu. Svět mrtvých věcí, symbolicky barevně zredukovaný, zastupují předměty běžného užití s dominující lebkou, poukazující na pomíjivost věcí.<sup>49</sup> V horní části obrazu je zarámovaný objekt, který může být volnou interpretací pootevřeného okna nebo obrazu umístěného na stěně. Okno, jako brána do jiného světa, kosmu, je v tomto případě paralelou na obraz *Zátiší u okna* (1910) [10]. Kubišta se v obraze snažil opětovně dotknout dvou odlišných světů, které by ale nemohly jeden bez druhého reálně existovat a proto je jejich propojenost v tomto obraze na místě. Ponořil se do vícedimenzionálního prostoru, který je vymezený smyslovou zkušeností. „*Neměnnost předmětů byla nahrazena posloupností myšlenky, jeden úběžník centrální perspektivy zorným bodem uvnitř obrazu.*“<sup>50</sup> Miroslav Lamač mluví v této souvislosti o obrazech z doby 1911-1912, kdy se u Kubišty objem mění v plošné fragmenty, jejichž prolínání vede často až v svébytně utvářený prostor - např. *Portrét J. Zrzavého* (1912), *Staropražský motiv* (1911), *Zátiší s lebkou*.<sup>51</sup>

### 3.1 Lebka versus skleněný předmět

Lebka jako symbol pomíjivosti pozemského života je typická svou přítomností v zobrazení námětu vanitas, které se u Kubišty neobjevuje poprvé. Autor jej záměrně umístil do pozadí obrazu *Hypnotizéra* (1912). Mahulena Nešlehová poukázala v *Zátiší s lebkou* na kompozici, kde jsou předměty zobrazeny analytickou metodou. Centrální místo zaujímá právě lebka, modelována ze dvou elips, navíc deformovaná skleněným šestiúhelníkem do dvou pohledů.<sup>52</sup> Obdobné východisko najdeme ve váze a v předmětu květináče pod květenou. Principem se autor vrací k Picassovským zátiším – deformace subjektu skleněným předmětem.<sup>53</sup> Spojení lebky a skleněného objektu je nutné spatřovat i v díle El Greca, u kterého se objevuje např. v obraze *Sv. Magdalény*[11]. Dialog

<sup>49</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 150.

<sup>50</sup> NEŠLEHOVÁ Ibidem 1993, 150.

<sup>51</sup> Miroslav LAMÁČ: Úsilí o syntézu v díle Bohumila Kubišty in: Umění X, Praha 1962, 51.

<sup>52</sup> Detailním rozbořem se zabývala Mahulena NEŠLEHOVÁ 1973 (pozn. 10) 91.

<sup>53</sup> Karel SRP: Bohumil Kubišta, in: Jaroslav ANDĚL / Jiří ŠVESTKA / Tomáš VLČEK/ Pavel LIŠKA: Český kubismus 1909 -1925, Praha 2002, 117.

lebkou a průhledného šestiúhelníku v obraze B. Kubišty je rozvedení symboliky makrokosmu. Polohou dvou protilehlých trojúhelníků v hexagramu je rozvedením principu života a smrti.<sup>54</sup>

V *Zátiší s lebkou* dosáhl autor naplnění duchovní formy. I když se nám zdá principem v první řadě kubistické, jde pouze o formální stránku. To co vidíme my jako kubisticky pojímané v lapidárnosti formy, užívá autor pro zesílení duchovního záměru. Obraz je tak jeho reálným odkazem vitální síly prostupující celý vesmír, které podmiňují vznik nových forem.<sup>55</sup>

### **3.2 Zátiší v Kubištvě tvorbě - od kubismu k futurismu**

Tato tematika měla v jeho tvorbě nemalé zastoupení. Zajímavé je ale sledovat jeho proměnu od roku 1910, kdy se jeho Cézannovsky pojaté obrazy profilují k prekubismu a *Picassovi*. *Zátiší s nálevkou* odkrývá doklad, že není nutností pokaždé užití studené barvy pro stín a opačně. V další fázi už jsou předměty denní potřeby zcela individualizovány a zasazeny do jevištního prostoru - *Kuchyňské zátiší*, *Zátiší z chléva*, *Truhlářské zátiší*. „*Ono zátiší šedé, monumentální a přísné ve formě, je výrazem života venkovského, rovněž šedého, bez radosti, hrotitého a bezútěšného.*“<sup>56</sup> Jak u *Zátiší s vázami*, tak v *Truhlářském zátiší* uvádí Kubišta v praxi užití spirálovitě rotačního odvíjení a zavíjení – např. v tělech a hrdlech váz, tak v samotném umístění předmětů.

Po *Zátiší s lebkou* nebylo téma ještě stále uzavřeno. Již rokem 1912 se Kubišta postupně dostává k futurismu, kde mu šlo převážně o akci boje, pohybu. V tomto případě jde spíše o nadhled v řešení vztahu k reálnému, které autora dostalo „*k přirozeným zákonům pohybu, k posloupnosti konkrétního uvažování o předmětu, plynulosti osobně zainteresované myšlenky, která vedena jasností rozumu, odhaluje vnitřní geometrickou stavbu objektů.*“<sup>57</sup> Dokladem těchto úvah je obraz *Ateliér* (1912) [12], který je určitou citací na obraz *Zátiší s lebkou* – v levém horním rohu analyticky zobrazený květináč se spirálovitě stáčenou rostlinou. Osa časovosti je vyjádřena formulací hodin. Další dvě zátiší uzavírající téma v

<sup>54</sup> Významově jsou samostatné protilehlé trojúhelníky chápány také jako symbol ohně a vody nebo mužského a ženského principu. Viz Juan Eduardo CIRLOT: *A Dictionary of symbols*, London 1962, 332.

<sup>55</sup> Bohumil KUBIŠTA: in ČEŘOVSKÝ 1947 (pozn. 21) 86.

<sup>56</sup> Dopis 20. 3. 1911, in: PLICHTA 1965 (pozn. 31) 308.

<sup>57</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 160.

profesním životě Bohumila Kubišty. Oba obrazy *Zátiší skleněné* a *Zátiší malířské* byly vytvořeny těsně před jeho odchodem do Pulji na jaře 1913.<sup>58</sup>

Od roku 1909 zachycené téma zátiší mělo několik etap utvářejících se od pojetí Cézannovské formy modelované barvou, přes kubistické vnímání Picassa, Braqua s občasnými citacemi Poussina. Autor posléze dochází k individualizaci objektů z hlediska duchovní formy, aby mohl téma symbolicky uchopit do podoby matematicky geometrizované konstrukce v *Zátiší s lebkou* a následně se vrátit ke kubistické problematice a konkrétnímu uvažování předmětu v celkovém prostoru.

#### **4. Polibek smrti**

Obraz z roku 1912 [13] patří bezesporu k největším plátnům autora a je aspirací promítnutí osobního života do zašifrovaného obrazového programu. Bídna existenční situace provázela Kubištu v etapách jeho života. *“Myslím, že podzim a konec roku 1912 byly jedním z nejtěžších období Kubištova života...”*<sup>59</sup> Z občasných depresivních stavů, které se mu v takové situaci nemohly vyhnout, ho držela v jeho práci určitá vitální síla, o které hovořil ve svých teoriích, a které vyvolávaly neustálou otázku života a smrti.

Dílo s ústředním motivem polibku umocňuje úzký formát a vertikální rozmístění postav. Mahulena Nešlehová při analýze tohoto díla poukázala na původně širší formát. K jeho zúžení došlo na pravé straně obrazu pravděpodobně pro zesílení askeze. Autorka dokazuje i v tomto případě promyšlenou matematicko-geometrickou kompozici obrazu. Samotný úkon polibku je po definování hlavních os zasazen do čtverce ve vymezeném poloměru kružnice.<sup>60</sup> Spojení hlavních bodů obrazu na kružnici odpovídá umístění šestiúhelníku. Samotná deformace tohoto obrazce v pravé části výjevu je symbolickým vyjádřením pomíjivosti, příchodu smrti, stejně tak jako je nezvratnost osudu

---

<sup>58</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 162.

<sup>59</sup> Václav REJCHL: Mé styky s malířem Bohumilem Kubištou in: ČEŘOVSKÝ František / KUBIŠTA František: Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků, Praha 1949, 79.

<sup>60</sup> „Rozdíl mezi čtvercem a výšky formátu určil poloměr kružnice, jejíž střed leží v průsečíku hlavní vertikální středové osy a horizontální linie zlatého řezu...Prochází hlavními body kompozice – rameno muže, stisk kostlivce, hlava muže, oční důlky kostlivce.“ NEŠLEHOVÁ 1973 (pozn. 10) 91.

podmíněna umístěním kosočtverce nad lebkou kostlivce.<sup>61</sup> Dramatické pozadí obrazu modelované do plastické struktury je projevem zhmotněného makrokosmu. Postavu zachycenou v okamžiku nepřipravenosti příchodu smrti v agónii, vnímá tvůrce jako možné východisko své tíživé životní situace. Zároveň se ale nechce vzdát poslední naděje zvratu. Překvapena touto poslední chvílí se oběť pasivně odevzdává do něžného sevření smrti a zároveň komunikuje s divákem. V jejím posledním pohledu čteme nevyhnutelnost osudu.<sup>62</sup> Moment určitého vzepření je zde naznačen v dolní části obrazu, kdy je proti laxně odevzdané pravé ruce lidské postavy znázorněna levá, vzpírající se. Figura Smrtky formována z ostrých tvarů uvádí k životu budoucí malířovy futuristické tendence – fázovitý pohyb kostry směrem ke své budoucí oběti.

#### **4.1 Polibek smrti v kontextu s tematikou smrti**

Téma smrti člověka ve výtvarném umění mělo bohaté zastoupení především v křesťanské terminologii. Zvláštní morální význam tak měla např. mučednická smrt nebo smrt jako trest boží. V návaznosti na středověké morové rány, kdy bylo lidské úmrtí každodenní součástí života, se dostávalo stále více do popředí zobrazení Tance smrti, Tance kostlivců (*La danse Macabre, Totentanz*), které mají tendenci splývat. Smrt nestrannou, která si nevybírá ani podle věku, ani hodnosti najdeme např. na freskách dominikánského kláštera v Bern [14] od Nicolase Manuela (1485-1530), kde má zvláštní zastoupení v tanci žena.<sup>63</sup> Do námětu Dívka a smrt se stále více dostává erotického podtextu a kostlivec je ztvárňován jako dívčin milenec. Příkladem je stejnojmenný autor v rytině *Smrt a dívka* z roku (1517). Oproti tomu v obrazech Hanse Baldunga Griena je erotika potlačena pouze do ženského aktu a dívka je v tomto případě násilně odváděnou obětí – *Dívka a smrt* (1517) [15]. Téma smrti a dívky se dále objevovalo převážně v tvorbě německých autorů Hanse Holbeina a dalších. Návaznost na námět tance smrti je u Bohumila Kubišty pouze vnější záležitostí. Souvisí spíše s hledáním nových symbolických a duchovních významů a spojováním protikladných pojmů na přelomu století. Polibek smrti má předstupně, ale neexistuje jako ustálený

<sup>61</sup> NEŠLEHOVÁ 1973 (pozn. 10) 109.

<sup>62</sup> Karel SRP, *Osý sváru* in: Marie RAKUŠANOVÁ: *Křičte ústa*, Praha 2007, 350.

<sup>63</sup> Gert KAISER: *Nicolas Manuel, Danse machre, fresce ep planche séparé*, in: KAISER Gert: *Vénu set la Mort*, Paris 1999, 20.



motiv.<sup>64</sup> Pokud se zaměříme na autostylizační složku s duševním rozpoložením Bohumila Kubišty v tomto díle, najdeme podobné sklony např. u Arnolda Böcklina v *Autoportrétu se smrtí hrající na housle* (1876) [16], ve které je patrný protipól iluze a skutečnosti. Další analogií je autostylizační rovina Egona Schieleho. V jeho obraze *Smrt a člověk* (1911) [17] se pokusil nezvratný osud vyobrazit rozdělením vlastního Já, ztrátou individua, principu, který Kubišta uplatňoval v *Dvojníkově*.<sup>65</sup> Určité analogie v nenásilném ukončení života polibkem je možné spatřovat v tvorbě *Edvarda Muncha*, představitele moderny, který v českém prostředí způsobil doslova poprask svou výstavou v roce 1905 v Praze. Kubišta se v *Polibku smrti* jakoby vrací k Munchovské tradici v programu protichůdných světů ztělesňovaných konkrétními postavami člověka a smrti. Nejvíce se blíží pojetím polibku Munchově ve stejnojmenné litografii z roku 1899 [18], kde kostlivec nepřekvapuje postavu, jako v předchozích příkladech, zezadu.<sup>66</sup> Variace obětí znázorněných postav však více odkazuje na jeho dřívější práci *Dívka a smrt* (1894) [19], kde je v erotickém podtextu zachycena nekonečnost zrození a smrti. V Munchově tvorbě má žena svobodný prostor, což se o Kubištových dílech nedá říci. Jeho pokusy o akty souvisí s prací tradičních témat starých mistrů, jako např. v obraze *Koupání žen – Jaro* (1911), kde jsou postavy navíc podřízeny geometrické struktuře a jejich tělesnost je deformována. S odkazem na osobní Kubištův život je zřejmé, že v jeho obraze není známky po vášni a význam polibku je nutné spatřovat v christologickém cyklu polibku Jidášova. Blízká si je v kompozičním i obsahovém hledisku zrady.<sup>67</sup>

V obraze autor proti sobě postavil dva protikladné světy, které se zde sbližují aktem polibku. Zobrazení smrti je ze všech jeho děl konkretizováno právě zde. I v tomto obraze je patrný Kubištův zápas proti konvencím a konzervativnímu kritickému prostředí. Proti tomuto tradičnímu pojetí se do opozice staví Ivana Kyzourová, která v obraze vidí Kubištovu stylizaci do role agresora, stejně jako v obraze *Vražda*. Podle ní jde v jeho tvorbě o promítání dvojí polaritě jeho osobnosti.

---

<sup>64</sup> Alena POMAJZLOVÁ Alena: Polibek smrti, in: Marta OTTLOVÁ / Milan POSPÍŠIL: Sacrum et profanum. Sborník příspěvků ze stejnojmenného symposia k problematice 19. století, Ústav pro hudební vědy FFUK, AV ČR, Praha 1998, 230.

<sup>65</sup> Ibidem 1998, 231.

<sup>66</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 150.

<sup>67</sup> Alena Pomajzlová spatřuje v Kubištově díle postavu Jidáše, která svou personifikací smrti mění význam: „Koho políbí smrt, není zrazen, ale zasvěcen smrti.“ Viz POMAJZLOVÁ (pozn. 65) 232.

Na jedné straně má mocenské ambice, ale zároveň se podvoluje protisměrné manipulaci, např. do role hypnotizovaného v obraze *Hypnotizér* (1912).<sup>68</sup> Domnívám se, že na základě předchozích historických událostí z uměleckého prostředí, které Kubištu do velké míry zasahovaly, je zde důležitější obsahové sdělení polibku jako zrádného momentu mířící do řad jeho vrstevníků. Malíř, obklopující se vlastními teoriemi zůstává na své tvůrčí cestě zcela sám.

## 5. Vražda

Představu, v jakém rozpoložení se nacházel Bohumil Kubišta v letech 1912-1913, nám dokládají jeho slova z dopisu Janu Zrzavému: „*až mi bude dána vyšší moc, budu potírat nízkost a nespravedlnost vsí svou bytostí...Každý i ten nejbídnější umělec, míní-li věc upřímně, má právo na život, jelikož byl k němu vyšší mocí povolán.*“<sup>69</sup> Tento dopis byl psán již v době jeho aktivní služby v armádě, ale počátek onoho striktního názoru se dá nalézt již v autorově zápolení s negativní kritikou. Jeho „*lučištníci*“ ho přivedli v přesvědčení víry v sebe sama, utvrzení svých názorů v hledání pravé tvůrčí cesty a uzavření se před okolním světem. Vyhraněnost, provázející ho téměř do konce jeho života, dospěla až do fáze komunikace zásadně prostřednictvím zvolených malířských témat, ke kterým přistupoval jednak teoretickým studiem filozofie, ale zároveň se je snažil uchopit vlastním tvůrčím principem. Což platí i v obraze *Vražda* (1912) [20].

Divákovi je demonstrována scéna tragického charakteru, do níž malíř umístil dvě postavy zastupující polární světy. Oběť a vraha. Motiv vraždy zasazené do scény režírovaného umělcem, najdeme např. i v tvorbě Jakuba Schikanedera - *Vražda v domě* (1890) [21], kde se autor snažil umístit děj do prostředí měšťanského domu s přihlížejícími postavami, které výjev dramaticky rozvádí. Obraz celkově působí dojmem divadelní scény. Kubišta oproti tomu rozvedl opět dialog dvou hlavních postav beze svědků, zachytil osudný moment v abstraktním prostoru, kde expresivnost chvíle podtrhuje autorovo komponování

---

<sup>68</sup> Ivana KYZOUROVÁ: *Hypnotizér nebo hypnotizovaný?*, in: *Revue art*, 2/2008, Praha 2008, 43.

<sup>69</sup> Dopis 4. 10. 1913, in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA 1960 (pozn. 6)140.

obrazu do složité sítě různých horizontál, vertikál a diagonál.<sup>70</sup> Kubisticky krystalická struktura hlav přebírá úlohu toku pocitů, myšlenek a psychických stavů zdůrazněných jednoduchou barevností a modifikovaných hrou světla - stínu.<sup>71</sup>

Ačkoliv je *Vražda* kubisticky podanou studií formovaná stereometrickými rovinami, nelze opomenout nové futuristické prvky v obraze, které vnímáme v pohybu bodající ruky vraha. Pozornosti poučeného diváka nesmí uniknout zářivá čepel dýky v podobě kubistického krystalu zasazující třetí ránu, kde předchozí dvě znázornil svislými liniemi. Futuristický princip dotvářel v obrazech *Hypnotizér* (1912), *Nervózní dáma* (1912), *Překážka* (1913), aby ji autor posléze rozšířil k futuristické celebraci v obrazech *Vlak v horách* (1912) nebo *Vodopád v Alpách* (1912).<sup>72</sup> Příslušné psychické děje navíc graduje krystalickou strukturou hlav. Tímto schématem se dílo velmi přiblížilo obrazu *Sv. Šebestiána* s uplatněním autostylizace do role mučedníka propichovaného šípem. Obraz je nepochybně dalším dokladem promítání Kubištvých snah a psychických pohnutek, vyjadřovat se formou svých děl k aktuálnímu dění kolem jeho osoby a generace mladých. „Vzpomínáte na můj obraz *Vražda*? Tam jsem chtěl toto vyjádřiti. S rafinovaností a zákeřností rejdí samozvaní soudci mezi umělci a vykonávají spravedlnost. Zapomínají, že nad nimi vznáší se neviditelná ruka, která jejich řádění dočasně trpí, pak ale se obrátí proti nim.“<sup>73</sup> Nejde o reakci na vykonanou vraždu, ale o morální vyjádření k vzrušené době i vzpomínkou na aféru s malířem Ullmannem, který detailně popsal František Čeřovský.<sup>74</sup> Důkazem je i samotný fakt, že obraz *Vražda* je určitou variací *Polibku smrti*. V obou dílech je oběť reálná, konkrétní a druhá role je v případě *Vraždy* metaforou postavy Smrtky. Autor staví nejen do dialogu vitální síly, život proti smrti v jednom výjevu např. – *Vražda*, *Polibek smrti*, *Hypnotizér* a nakonec i *Zátiší s lebkou*. Řeší tuto polohu samotným diskursem mezi jednotlivými obrazy, což je podstatou Kubištvé tematiky smrti v rozmezí jednoho roku nesoucí se ve znamení bídy, zoufalství, nepochopení a podezřívání.

---

<sup>70</sup> HLAVÁČEK 1968 (pozn. 41) 98.

<sup>71</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2)155

<sup>72</sup> NEŠLEHOVÁ Ibidem 1993, 155.

<sup>73</sup> Dopis 4. 10. 1913, in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA 1960 (pozn. 6) 142.

<sup>74</sup> František ČEŘOVSKÝ: Ideový spor Kubištův s Ullmannem a jeho pozadí, in: František ČEŘOVSKÝ: Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků, Praha 1949, 99-122.

## 5.1 Přítel Jan Zrzavý

Kubišta se Zrzavým se spolu prvně setkali prostřednictvím malíře Gärtnera po letních prázdninách roku 1911. Při svých setkáních hovořil Kubišta o kompozici, objemu, stavění prostoru barevným kontrastem, což Zrzavý důsledně uplatňoval ve své tvorbě. Spjovaly je společné zájmy inklinující k východní filozofii – Čuprovo Učení staroindické, zájem o spiritismus, magii a taje proniknutí k lidské duši. Sám mladičský Zrzavý hovořil o svém příteli s respektem a obdivem. „*Lepšího přítele a učitele jsem snad ani nemohl najít.*“<sup>75</sup> Kubištovi nepochybně imponovalo, že může Zrzavého vést v jeho malbě. Na druhou stranu byl pro něj duchovním zdrojem, který jej přivedl až na práh spiritualistických seancí ke Kláře Peschke, o nichž se jednou zmiňoval tak nechvalně Josef Váchal.<sup>76</sup>

Zrzavého tvorba ovlivněná „kazatelem“ Kubištou je nejpatrnější především v kubisticky poučeném obraze *Kázání na hoře* (1912), kde jde o ideově postavený vztah obou malířů do role učitele a učeníka - služebníka. Dále se v této souvislosti zmiňuje Zrzavého duchovně laděná *Melancholie I.* z roku 1915 a *Spící hoch*.<sup>77</sup> Kubištovo učení bylo především v hledání duchovních hodnot ve zdánlivě nezajímavém a mrtvém.<sup>78</sup> Propojení mezi tvůrci se zdá být mnohem komplikovanější, což dokládá *Portrét Jana Zrzavého* z roku 1911, kdy Zrzavý viděl autora při práci s modelem.<sup>79</sup> Pokud bychom chápali obraz ve smyslu podmanění si duše portrétovaného, jak zmiňuje Karel Srp, byl by tento portrét jistým náznakem pozdějších děl – *Vražda, Hypnotizér, Fakír*. Oba umělci se osobně setkávali do Kubištova odjezdu na vojnu v dubnu 1913, aby si udrželi až do konce války alespoň písemný styk. Kubištova korespondence je cenným materiálem v pochopení jeho díla a teorií, které se často modifikovány objevují v dopisech.

Bohumil Kubišta prošel studiem Wundtovy experimentální psychologie s detailními, systematickými pohledy či prací Caesara Lombrosy, který tvrdil, že

---

<sup>75</sup> ZRZAVÝ / MAXOVÁ 1971 (pozn. 33) 75.

<sup>76</sup> Josef VÁCHAL: Paměti Josefa Váchala, dřevorytce, Praha 1995, 216.

<sup>77</sup> Blíže k tématu, in: Karel SRP / Jana ORLÍKOVÁ: Jan Zrzavý Praha 2003, 128-132.

<sup>78</sup> „Zřel jsem s úžasem, že všechno je živé, ustavičně se vyvíjí a spěje v před.“ Jan ZRZAVÝ: Vzpomínka na Bohumila Kubištu, in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA 1949 (pozn. 44) 99-122.

<sup>79</sup> SRP / ORLÍKOVÁ 2003 (pozn. 78) 128.

umělecký génius je určitou formou dědičného šílenství.<sup>80</sup> Poučen touto teorií, byl upoután samotným Dostojevským, představitelem záhadné epilepsie, kterou dokázal detailně podat v díle *Idiot*. Malíře tato choroba fascinovala, protože mu byla branou a důkazem do nepoznaného světa.<sup>81</sup> Důraz na psychologii je tak v jeho dílech důležitou součástí.

## **5.2 Obraz Vražda Bohumila Kubišty a Jana Zrzavého**

Odporem k povrchnosti a dvojí morálce se umělci nesmiřitelně vyjadřovali k tématice vraždy a sebevraždy. Presentace těchto otázek se dotýkal F. M. Dostojevský v románu *Zločin a trest*. Na konci 19. století našlo téma sebevraždy uplatnění především ve vědecké sféře (David Émile Durkheim, Tomáš Garrigue Masaryk), ale i v dekadentní poloze jako vytržení individua ze společnosti. Obdobně je lze nalézt na počátku století např. v tvorbě Emila Horálka nebo Felixe Jeneweina.<sup>82</sup> Násilné vytržení z reality světa rozvedl Bohumil Kubišta ve své vrcholné tvorbě. Řadí se mezi ně nejen obrazy, kde je smrt vyzívána přímo, jako např. *Sv. Šebestián*, *Polibek smrti*, *Vražda*, *Oběšený*, ale i nepřímo s projevem psychických stavů člověka – *Hypnotizér*, *Fakír*. Určité analogie k obrazu *Vraždy* (1912) Bohumila Kubišty nalezneme ve stejnojmenném díle Jana Zrzavého z roku 1918 [22], který nezůstane v opomenutí tematiky smrti. Z korespondence obou umělců vyplývá, že společně hovořili o smrti, vraždách.<sup>83</sup> Obě kompozice jsou si blízké rozvržením hmot, kdy vrah nořící se ze tmy napadá oběť z pravé strany obrazu. Zrzavého *Vražda* je zasazena do konkrétního prostředí jakéhosi tunelu nebo kopky. Hlava oběti je poučena Munchovskou stylizací nápadně připomínající obraz *Výkřik* z roku 1893. Autor se zde nadržel pouze stejného kompozičního rozhraní, pokusil se obraz co nejbližší citovat v bránícím se gestu oběti nebo jejím škrcení. Zrzavého dílo nepostrádá jemné plasticity bez fragmentarizace.<sup>84</sup> Rozdílné poučení už charakterizoval Johannes Urzidil. „Rozdílnou duševní

---

<sup>80</sup> Více viz Wilhelm WUNDT: *Grundzüge der Psychologie*, Leipzig 1911; Cesare LOMBROSO: *Genie und Irrsinn*, Leipzig 1887.

<sup>81</sup> SRP 2007 (pozn. 63) 337.

<sup>82</sup> Otto M. URBAN: *Zachmuřelý, zhýralý, morózní*, in: Otto M. URBAN: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*, Praha, 2006, 101.

<sup>83</sup> Dopis Janu Zrzavému 17. 6. 1913, in: ČEŘOVSKÝ 1960 (pozn. 6) 140.

<sup>84</sup> SRP / ORLÍKOVÁ, 2003 (pozn. 78) 202.

*dispozici poukazuje již skutečnost, že Zrzavému zůstaly cizí problémy Cézanna a pozdějšího Picassa.*<sup>85</sup>

Ačkoliv bylo Kubištovo dílo citací k přítomnosti, oba obrazy spojoval etický podtext a touha vyjádřit se k morálnímu úpadku. *Vraždu* z roku 1918 již Kubišta nespatriil. Je víc než na místě se domnívat, že Zrzavý v něm zanechal odkaz svému učiteli, za jehož smrt vinil uměleckou společnost. Kubištův odchod byl pro něj nesmiřitelným bodem v jeho životě.<sup>86</sup> Na den Kubištovy smrti vzpomínal s velkým citovým hnutím. „*V půli Karlova mostu jsem se dostal do tak zvláštního stavu rozčílení, že se podobalo extázi. Měl jsem pocit, že se v této chvíli něco důležitého děje, že se odehrává událost, která silně ovlivní můj život (...) Zanedlouho jsem se dozvěděl, že v tuto chvíli Kubišta umíral*“. Přestože jsou si oba obrazy formou tak vzdáleny, spojuje je celkový obsah vyjádření směřující ke stejnému adresátovi. Jan Zrzavý se tímto dílem vyrovnává s modernismem a uzavírá jednu životní kapitolu.<sup>87</sup>

Kubištova *Vražda* vyjadřuje osobní boj umělce s vlastními odpůrci. Zároveň se jeví jako zápas s vlastním já a hledání nových ideálů. Je výrazem násilného odchodu ze světa, zmocnění se individua a z tohoto důvodu se obraz řadí k nejvýraznějšímu vyjádření smrti v umělcově tvorbě.

## **6. Hypnotizér**

Obraz *Hypnotizéra* (1912) [23] má v kontextu s předchozím spojitost se zmocněním se lidské psychy a svým futuristickým zdůrazněním pohybu. V tomto případě jde o ovládnutí bez použití dýky. Jak dobře poukázal M. Lamač, došlo zde k pokračování rozpadu kubo-expresivní formy, které nastalo prvně v *Polibku smrti*, a vyvíjelo se dále ve výjevu *Vražda*. Do skupiny obrazů s tematikou smrti se řadí motivem vanitas umístěného v horní části obrazu.

---

<sup>85</sup> Johannes URZIDIL: Jan Zrzavý, in: Veraikon VI, 11-12, 1920, 149.

<sup>86</sup> SRP / ORLÍKOVÁ 2003 (pozn. 78) 202.

<sup>87</sup> Ibidem 2003, 202.

## 6.1 Gravitační zákon, proniknutí

Tento výraz popsal Kubišta ve stati *O duchovém podkladu moderní doby*, kde rozlišuje člověka podle akční síly. Na základě množství této energie buď působí na druhé, nebo se naopak podřizuje. „*Lidé již neposlouchají a nekoří se zástupcům božské moci, kteří už skoro ztratili nad nimi svůj vliv, ale jsouce dobrovolně poslušni zákona gravitace, řítí se pod panství ne meče nebo církevní organisace, ale továrníka, vynálezce nebo jiných mocných, kteří se jich nepřímo zmocňují a používají ke svým cílům.*“<sup>88</sup> Podle Kubišty se člověk podrobuje zákonům gravitace. Má snahu podmanit se síle mocných a být stejně nesvobodný jako starověký otrok.<sup>89</sup> Přestože ve své stati uvádí především literaturu Dostojevského, je princip *akční síly* rozveden v jeho vrcholné tvorbě. Ovládání individua je obsahově zachyceno především v *Hypnotizérovi*, jehož ruce se noří do hlavy hypnotizovaného. Principem ztělesňuje zmocnění se lidského individua.

Zároveň dochází k prolínání se s pojmem „proniknutí“ definovaného v článku *O duchovní podstatě moderní doby* (1914), který mu vyšel v *České kultuře*. Je patrné, že již dříve pod vlivem východní filozofie a teozofie změnil svůj pohled vidění světa. Dokládají to spiritistické seance, které navštěvoval v Praze společně se Zrzavým.<sup>90</sup> Jeho stat' je odkazem povzbuzující umělce vyjádřit se ke své době. Kubišta nespatořoval v modernitě pouze jednostranný směr, jako to viděli jeho vrstevníci. „*Modernost se nevyhnutelně nekryje s kubismem.*“<sup>91</sup> Rozlišoval jednak starého člověka od nového, jenž nemůže vnímat stejně. Dílo podle Kubišty musí být takové, aby splňovalo jeho účel.<sup>92</sup> Moderní myšlenku je nutné uchopit vnitřně – „proniknutí - penetrace“. Pod tímto termínem shrnoval všechny -ismy moderní doby, jako vnikání do nového, nepoznaného. Zároveň v něm spatřuje pronikání do vesmíru, hmoty a tedy i skrze duchovno, mozek. Těmito rysy se vyznačuje Kubištova tvorba převážně v obrazech *Polibku smrti*, *Vraždy*, *Fakíra* a

---

<sup>88</sup> KUBIŠTA: *O duchové podkladu moderní doby*, in : ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA 1947 (pozn. 21), 88-89.

<sup>89</sup> „Jistě už mnohý z nás v životě zažil palčivou sílu úzkosti, když cítil, jak je ovládán silou, proti které se marně brání, takže vlastní bytost je téměř vydána rozkladu, nebo okusil onen posilující pocit vítězství a jistoty, který se zmocní celé vnitřní bytosti, když se podaří zlomit moc nepřítele, jenž nemusí ani vraždit zbraní, ale který přece svým vlivem vraždí potud, pokud není roztrhána jeho sugestivní moc.“ Ibidem 1947, 89.

<sup>90</sup> ZRZAVÝ / MAXOVÁ 1971 (pozn. 33) 77.

<sup>91</sup> Dopis J.Zrzavému 10.12.1914, in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA 1960 (pozn. 6)145

<sup>92</sup> „má-li nadchnout, musí být vytvořeno s nadšením, má-li přesvědčit, musí vzniknout z přesvědčení, má-li být milováno, musí být vytvořeno s láskou, máme-li mu věřit, musí být vytvořeno s vírou.“ KUBIŠTA: *O předpokladech slohu*, in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA 1947 (pozn. 25)123.

*Hypnotizéra*. Násilné pronikání do tajů lidské povahy, jeho ovládnutí konkrétně vyobrazil v posledně jmenovaném obraze. Stejně je tomu v obsahu *Vraždy*, kde agresor ovládá svou oběť. Ivana Kyzourová spatřuje v těchto obrazech stylizaci autora do role agresora, v jiném případě do oběti. V sebe prezentaci není tak důležitá role, do které se staví autor, jako obsahovost sdělení. Tedy reakce na dění v uměleckých kruzích.

## 6.2 Vanitas

Vanitas bylo v umění výrazem pro nicotnost pozemského života a mělo své uplatnění obzvláště v holandském prostředí 16. – 17. st. V případě tvorby Bohumila Kubišty jde o určitou rehabilitaci námětu v obrazech *Zátiší s lebkou* a posléze se objevuje i v *Hypnotizérovi*. Hlava hypnotizovaného nápadně připomíná zvětšeninu lebky umístěné nad samotnou postavou. Stává se tak potvrzením významu *memento mori*. Ve spojitosti s globem se váže nejen k postavám v obraze, ale autor se obrací s výzvou i k divákovi – nic není věčné. Programově zde odkazuje ke své stati *O duchovém podkladu moderní doby* (1912), kde hovoří o gravitační síle. Jeho životním credem byla víra v sebe, ve vlastní schopnosti. Proto se domnívám, že obraz programově zaměřený vyzývá diváka k pravosti života, který není věčný a smrt je přítomna v každém prostoru a čase.

## 6.3 Popis a paralely

Prolínání prostoru a tvaru dokreslují volné dotyky štětce zvýrazněné barevnou naléhavostí.<sup>93</sup> Jak expresivně jsou odlišeny obě postavy. Barevná škála posazená do hnědočerné, šedé, bělozelené a zelené není v tomto případě tak redukována, jako v obraze *Vražda*, ale odpovídá plně kubistické představě.<sup>94</sup> Scéna je zasazena do klidného pozadí členěného vertikálami a horizontálami do struktury, která je doplněná symbolikou vanitas. Vztah obou postav je naznačen v očích hypnotizéra a zároveň v jeho ruce, kterými se zaměřuje ke spánku a jakoby je násilně nořil do jeho hlavy.<sup>95</sup> Kubištovi se podařilo docílit dynamického náboje a celé aktivizaci obrazové plochy kompozicí pravidelného kosočtverce v horním

---

<sup>93</sup> LAMÁČ 1988 (pozn. 14) 290.

<sup>94</sup> Mahulena Nešlehová dokázala, stejně jako v *Polibku smrti*, že autor se rozhodl pro finální užší rozměr zkrácený o jeden díl zlatého řezu, což navíc dokládá i umístěním hypnotizéra. Viz NEŠLEHOVÁ 1973 (pozn. 10) 112-113.

<sup>95</sup> Ibidem 1973, 113.



plánu obrazu, jehož tři vrcholy leží na zlatém řezu. Kruh je pak vymezením hlavy hypnotizovaného, jako symbol určitého universa, dokonalosti. Oba tyto principy vychází z předpokladu „vyjádřit mimořádné schopnosti jedince, odkrývajícího tajemství lidského vědomí.“<sup>96</sup>

Z kompozičního hlediska jsou patrné souvislosti v díle německého expresionisty a člena skupiny Die Brücke, Ericha Heckela.<sup>97</sup> V obraze *Holičství* (1913) [24] zobrazil postavu, jejíž gesto se obdobně noří do hlavy zákazníka, připomínající až jakousi operaci. V českém prostředí bychom našli dekadentní paralely v obraze *Sen blázna* (1900) [25] od Jaroslava Panušky. Kubišta rád proti sobě stavěl dvě extrémní polohy do jistého dialogu. Vyobrazením dvou postav v extrémních souvislostech tak reagoval na tvorbu Egona Schieleho z let 1910-1912.<sup>98</sup>

*Hypnotizér* patří i k ostatním autorovým dílům roku 1912, na kterých jsou patrné jeho myšlenkové procesy, publikované v pozdějších dvou statích. Rozvíjí zde teorii gravitačního zákona, který ovlivňuje chování jedince pocity a není pouze povrchovou záležitostí. Atmosféra sugestivní moci lidské osobnosti, tak opět dokresluje jeho zájem o psychologické vztahy zobrazovaných postav, jako je tomu v příkladech Dostojevského *Idiota*. Motivem vanitas se tak řadí k obrazu *Zátiší s lebkou*. Je připomínkou pomíjivosti člověka, věcí.

## 7. Fakír

V roce 1912 se Kubišta potýkal s další finanční krizí, ale jeho tvůrčí osobnost neměla o umělecká díla nouzi. Rozhodnutí aktivovat se na vojenskou službu bylo dlouhé a důkladné. Chtěl se vymanit z finančních dluhů strýci, který po celou dobu stál po boku v jeho uměleckém vývoji. Předpokládal, že několik let aktivní služby mu dovolí postavit se na vlastní nohy, aby se konečně mohl věnovat svému malířskému poslání. Netušil však, že plány mu na dlouho zpřetrhá válka. Na vojně

---

<sup>96</sup> NEŠLEHOVÁ 1973 (pozn. 10) 137.

<sup>97</sup> České prostředí znal Heckel z II. výstavy SVU z roku 1912 v Praze. Bohumil Kubišta s německými expresionisty vystavoval od konce roku 1911 do počátku roku 1914, převážně na výstavách Nové secese v Bělehradě. Oproti české půdě měly jeho obrazy u německých odborníků kladnou kritiku.

<sup>98</sup> Karel SRP 2007 (pozn. 63) 338.

se jeho styky omezily na korespondenci se strýcem Oldřichem, který jej zpravoval o situaci v Čechách a o rodině. Zprostředkovatelem na poli uměleckého dění v Praze mu byl věrný Jan Zrzavý, kterému zasílal i pravidelný finanční obnos. Tvůrčí činnost se pro malíře zastavila odjezdem do Pulji v dubnu 1913 do začátku války, kdy namaloval jen obrazy *Námořník a Pobřežní děla v boji s lod'stvem* [27]. Obraz *Fakíra* (1914) charakterizuje novou etapu malíře v blízkosti první světové války.<sup>99</sup>

## 7.1 Působení vnitřních sil

Kubišta v obraze *Fakír* (1914) [26] řeší novým pohledem již dříve probíraná hlediska. Patří k nim jednak pohyb fázovaný v postavě, spirálovitý u hada nebo ztělesnění psychických sil. Nezbytnými prameny jsou nám v této souvislosti dopisy Janu Zrzavému, kterému zprostředkovává svůj program. Kubismus definuje jako povrchový, protože se zabývá více tělem a nevychází z vnitřní podstaty. „*Synthesa vznikne tentokráte, až se pozornost přesune více na ducha...Stroj nepůsobí na vnitřního člověka, ale špatný čin zatíží ducha.*“<sup>100</sup> Zároveň mezi fakírem a hadem je naznačeno ovládání, jako je tomu i v předchozích dílech *Polibku smrti*, *Vraždě a Hypnotizérovi*. „*Chtěl jsem vyjádřit moc askeze nad nejnebezpečnějšími zvířaty, jako je had.*“<sup>101</sup> Jde o střetnutí vyšší duchovní energie usměrňující animální sílu. Ta je zde prezentována hadem jako znak hříchu a zla. Řešení se nachází v barevné symbolice, ve spirálovém pohybu brejlovce proti klidné meditativní poloze fakíra.<sup>102</sup> Kubišta tak demonstruje osobní boj v asketickém přístupu.<sup>103</sup> Ve své osobnosti spatřoval rysy, které chtěl potlačit, zbavit se jich. Indická filozofie se pro něj stala výchozím bodem v hledání duchovních hodnot. Proto je obraz zasazen do exotické krajiny. Od *Hypnotizéra*, kde si kladl stejnou otázku o působení vnitřních sil tak pokročil k další fázi, ve které předjímá pozdější práce

---

<sup>99</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2). 170.

<sup>100</sup> Dopis J.Zrzavému 25. 3. 1914, in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA 1960 (pozn. 10) 145.

<sup>101</sup> Dopis J.Zrzavému 28. 3. 1915, in: Ibidem 1960, 155.

<sup>102</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 173.

<sup>103</sup> I. Kyzourová se domnívá, že v tomto obraze jde o krocení erotických citových vášní. „Podle fysiognomie je to člověk, který by rád hypnotizoval, ale ještě raději se nechá hypnotizovat sám. Kontakt JÁ-TY vnímá jako určitou formu transcendentace.“ Ivana KYZOUROVÁ 2008(pozn. 69) 47.

*Meditace, Prosby a Oběšeného* navracející se k primitivním kulturám a hledání nového tvaru.<sup>104</sup>

## **7.2 Krajina reálná a nadsmyslová**

Děj obrazu je umístěn do idylické pobřežní krajiny v blízkosti moře, které se na Kubištových válečných obrazech často vyskytují i např. v pozdějších litografiích. Mořské prostředí se pro něj stalo satisfakcí za válečné utrpení, které na jihu prožíval, a zároveň v něm vyvolávalo hřejivý pocit překrásného výjevu.<sup>105</sup> Druhou polohou je zde mořem oddělený skalní útvar neživého světa v horním pravém rohu obrazu, který svou nadčasovou architekturou připomíná vzdáleně krystalickou architekturu Wenzela Hablika.<sup>106</sup> Obdobně Kubišta tokem vody oddělil břehy v obraze *Lom v Braníku* (1910-1911) [28]. Vltava se stává předělem krajiny s přítomností lidské existence a strany skalního útvaru jako zemské pralátky.<sup>107</sup> S dílem W. Hablika se mohl Kubišta seznámit především za hranicemi. Svou roli zde mohly sehrát styky s německými expresionisty, především E. L. Kirchnerem a O. Muellerem, kteří navázali s Kubištou přátelství v létě 1911. Kubišta podle W. Nowaka v Německu v roce 1912 delší čas pobýval, a proto lze vyvozovat, že se obeznámil s uměleckým prostředím. Především Waldenovou galerií v Berlíně, kde později na přelomu roku 1912-1913 i vystavoval.<sup>108</sup> Wenzel Hablik prezentoval na třetí výstavě *Sturmu* svůj cyklus leptů „*Tvořivé síly*“ (1909) [29], [30], které zpodobňují fantaskní představu o vzniku světa.<sup>109</sup> Součástí jsou i náznaky jeho pozdějších architektonických vizí. Oba umělci se mohli znát i z pražského prostředí studijních let.<sup>110</sup> Spojoval je navíc zájem o Schopenhauera, Nietzeho a přírodní vědy. Pokud by došlo u Kubišty k tomuto účelnému spojení, význam skalního útvaru by skutečně představoval nadsmyslový svět jako fantaskně zobrazená architektura. Stejně jako ji vnímal W. Hablik. Objevuje se nám zde tedy poloha živoucí a nadsmyslového světa.

<sup>104</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2). 173.

<sup>105</sup> Vladimír LIST: Bohumil Kubišta, in: František ČEŘOVSKÝ: Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků, Praha 1949, 125.

<sup>106</sup> KYZOUROVÁ 2008 (pozn. 69) 45.

<sup>107</sup> NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 106.

<sup>108</sup> Šlo o výstavu *Neue Secesion* ve Waldenově galerii *Der Sturm*. NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 152.

<sup>109</sup> Ivana THOMASCHKE: Wenzel Hablik. Katalog výstavy Galerie výtvarného umění v Chebu, červen-srpen 1992, 80.

<sup>110</sup> Wenzel Hablik se vyskytoval na AVU jako stipendista u prof. Thieleho (1905-1907). Kubišta po roztržce s prof. Bukovacem školu opustil a na vojenskou službu odjel v říjnu 1905. Je pravděpodobné, že se oba mohli znát z uměleckého prostředí.

Přenesme pozornost na postavu fakíra. Naklonění postavy je soustředěno do její hlavy, kde autor zobrazil modelovaný kříž. V tomto případě jej nelze interpretovat z křesťanského hlediska jako symbol mučednictví, ale jako spojení s kosmem. Obdobný perspektivní kříž nalezneme v Kubištových dílech z let 1912-1915, např. *Nervózní dáma* (1912), *Námořník* (1913), *Oběšený* (1915).<sup>111</sup>

### 7.3 Úloha vědy a barvy – Zelená je smrt

Barevnost se za Kubištova pobytu na jihu vrací do harmonické polohy. Klade proti sobě pozitivní oranžovou a zelenou, která má u Kubišty zvláštní význam. Goethe chápe oranžovou jako hřejivou, slast pro oko a v zelené je uspokojení, protože jsme jí všude obklopeni v přírodě.<sup>112</sup> Kubišta si ale vytvořil vlastní symbolickou hodnotu barev. *Had je zelený (smrt), z břicha fakíra, centra moci, se linou fluidové vlny oranžové, pozitivní síla proti hadu, který jimi je ovládán.*<sup>113</sup> Ve skicách Zrzavého se zachovaly poznámky o působení barev, kde oranžová je barvou inteligence, prostoty a tělesného požitku a zelená vyjadřuje smrt.<sup>114</sup> Stejně jako vojenská uniforma, která měla zelenou barvu, byla Kubištovi symbolem řádu, spojoval si ji s válkou a tedy i smrtí.<sup>115</sup> Ve *Fakírovi* jde o ovládnutí animální síly prostřednictvím ducha - vyšším principem. Symbolické usmrcení moci, ve které spatřoval zlo. Pronikání vnitřních sil mají zárodek ve studiu rentgenových snímků, elektromagnetického záření, vycházející z fakíra a spoutávající tak hada. Pojmy jako je pronikání, je nutné vidět v souvislostech zájmu o fyziku. Převážně dané impulzy profesorů V. Posejpala, kterého znal Kubišta již z hradeckého gymnázia, a Č. Strouhala.<sup>116</sup>

Přítomnost smrti v obraze je v tomto případě pouze v symbolice potlačení animální síly lidské povahy. Jejím projevem je zelená barva vyjadřující u Kubišty smrt. Autor zde prezentuje polohu duchovní, meditativní, nadřazenou škodlivým silám lidské duše. V obraze *Hypnotizér* je smrt přítomna motivem vanitas. Obdobně se objevuje neživoucí svět v obraze *Fakír* v podobě fantazijní

<sup>111</sup> Rostislav ŠVÁCHA: *Oběšený*, in: Beket BUKOVISNKA / Lubomír SLAVÍČEK / Lubomír Jan KONEČNÝ (ed.): *Pictura verba cupit*. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného, Ústav Dějin Umění AV ČR, Praha 2006, 340.

<sup>112</sup> Jan Wolfgang von GOETHE: Smyslově-morální účinek barev, Hranice 2004, 39-46.

<sup>113</sup> Dopis J. Zrzavému 28. 3. 1915, in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA 1960 (pozn. 6) 155.

<sup>114</sup> SRP / ORLÍKOVÁ 2003 (pozn. 78) 128.

<sup>115</sup> KYZOUROVÁ 2008 (pozn. 69) 47.

<sup>116</sup> Vojtěch LAHODA, *Kubismus a futurismus*, in: Vojtěch LAHODA: *Český kubismus*, Praha 1996, 123.

architektury v rohu obrazu. Dílo se řadí do linie obrazů se sklony psychicky ovládaného subjektu, který Kubišta uplatňoval v letech 1912-1915.

## 8. Oběšený

### 8.1 Potopení ponorky Curie ve spojitosti s obrazem

V dubnu 1913 odjíždí Kubišta do Puly bez povědomí, že se jeho pobyt protáhne do konce roku 1918. Chtěl věřit a jistě při své pevné vůli věřil, že vojenská činnost mu pomůže odrazit se od bídy a dluhů, a že brzy bude moci se plně opět věnovat malířství. I když byl vzdálen Čechám, doléhala jeho přítomnost do Prahy v kritikách nepřátel. Vyvrcholením byla událost z 20. 12. 1914 kolem potopení francouzské ponorky Curie s oběťmi na životech, a jež důstojníka dostala na české straně do světla nařčení z rakušáctví a nevlastenectví.<sup>117</sup> V. Beneš charakterizoval ve svých vzpomínkách nešťastnou povahu Bohumila Kubišty, který si neuvědomoval, co tato ztráta pro český národ znamená, protože byl v tu chvíli rakouským důstojníkem a jistě jednal podle svého nejlepšího svědomí. „*Kdybych byl ševcem, snažil bych se dělat co nejlepší boty, když jsem byl důstojníkem, dělal jsem dobrého vojáka.*“<sup>118</sup> Kubištova slova přesně charakterizují jeho ryzí přístup nejenom pro tvůrčí práci, ale i pro životní postoj.<sup>119</sup> Povrchního smýšlení neměl ani v politice. Jeho přáním byl rozkvět českého národa v průmyslu, v sebevědomí lidu, „*aby tak byly dány předpoklady, abychom my ve Střední Evropě se stali kulturními dědici Francie.*“<sup>120</sup> Po těchto událostech se jeví jeho obraz Oběšený (1915) [31] v pevně zasazeném rámu událostí a pohnutek, které Kubištu vedly ke komentování pražských postojů.

S určitým nadhledem se k analogiím na tuto událost vyjádřil Rostislav Švácha, jehož pohled nelze opomenout. Upozornil na horizontální linii obrazu,

---

<sup>117</sup> HLAVÁČEK 1968 (pozn. 41) 91.

<sup>118</sup> Vincenc BENEŠ: Úryvky z pamětí, in: Výtvarné umění V, 1970, 231.

<sup>119</sup> Vladimír List byl jedním z přátel z vojny Bohumila Kubišty, kterého obhajoval slovy: „O jeho hlubokém vlastenectví svědčí, že když my všichni jsme byli zdrceni německými úspěchy, on byl pevně přesvědčen, že se udržíme, přidáme-li k svému mravnímu a proto kulturnímu názoru na život ještě skutečnou vůli a energii a potlačíme-li kulturní i politickou demagogii, kterou on již tenkrát postřehl.“ Viz LIST: Bohumil Kubišta, in: ČEŘOVSKÝ 1949 (pozn. 106) 125.

<sup>120</sup> Dopis Oldřichu Kubištovi, Pola 4. 3. 1915, in: ČEŘOVSKÝ / KUBIŠTA 1960 (pozn. 6) 108.

kteřá by svým členěním zlatého řezu mohla odpovídat výjevu nějaké krajiny v pozadí. Autor článku jde ještě dále, když srovnáním s válečnou tvorbou (obraz a dřevoryt *Istrijská krajina* (1917 – 1918) [33] a paralelou na obraz *Koupání* z roku 1911, čte tuto linii jako mořský horizont.<sup>121</sup> Vladimír List ve vzpomínkách na přítele z vojny uvádí, že Kubišta se chystal malovat syntézu moře a dále přidává jednu příhodu s Kubištou, kdy zaznamenal jeho vztah k mořské krajině.<sup>122</sup> Kubištova tvorba po příchodu na jih se musela zásadně změnit vlivem nového prostředí, ať již jde o barevnost např. v obraze *Námořník, Meditace* nebo v tvarové stylizaci. V této souvislosti by horizontála mohla být skutečně spojována s mořskou hladinou jako prostředníkem mezi smrtelnou živoucí polohou (mořem, zálivem) a kosmem. Tedy zasazení živého objektu do nově pojaté stereometricky formulované krajiny. Rostislav Švácha opírá tyto souvislosti o znakovou symboliku subjektu.<sup>123</sup> Jeho úvahám nasvědčuje i naturalisticky pojatý lodní provaz. Obraz by stejně jako *Meditace a Prosba* mohl v těchto souvislostech reagovat na dění kolem potopení francouzské ponorky a reakce malířových kritiků, jak již známe z jeho předešlých prací ve sv. *Šebestiánovi, Vraždě, Polibku smrti*.<sup>124</sup>

## 8.2 Hledání nové formy

V létě roku 1915 se Kubišta Janu Zrzavému v korespondenci zmiňuje, že cítí příchod změny. „*Lidské tělo se během určitého času úplně obnoví, takže všechny jeho součásti jsou nové.*“<sup>125</sup> V roce 1914 se pokoušel v obraze *Fakír* o hledání nové formy, kterou částečně našel v řádu a hmotě starověkých kultur, propojení zobrazivé a geometrické struktury. Obraz oběšeného rozvádí plasticitu Sv. *Šebestiána* stejně jako obrazy *Meditace* (1915) [32] a *Prosba* (1914-1918), kterými reagoval na zařazení člověka do řádu kosmu. Ozvuky prvního hledání formy byly již za malířova pobytu v Paříži v roce 1910, kdy se z jeho náčrtníků

---

<sup>121</sup> ŠVÁCHA 2006 (pozn. 112) 340.

<sup>122</sup> „Jednou za nádherné jižní noci jarní, kdy daleko před Punta Christo ležely temné válečné lodi na vlnách drobounce se třpytících ve svitu měsíce, kdy se pod námi tmělo omamně vonící bosco a z něho zazníval zpěv tuctu slvíků, vyjádřil svůj poměr k přírodě asi takto: „Tohle jako krajina je překrásné a líbí se mi. Jako sujet mě to ale nezajímá, neboť to vše vyjádřil již La Touche a jiní, mimo to by to jako obraz nepůsobilo, neboť to nemá architektonické stavby.“ LIST 1949 (pozn. 106) 125.

<sup>123</sup> Autor stačí si všimá abstraktně modelovaného kříže v tmavší části lebky nad čelem následující směr pohybu. Kříž spojuje s dalšími obrazy – *Fakír, Námořník, Nervózní dáma*. V souvislostech s hlavou oběšeného spatřuje v stylizaci těla příď lodi nebo periskop. ŠVÁCHA 2006 (pozn. 112) 340.

<sup>124</sup> Ibidem 2006, 341-343.

<sup>125</sup> Dopis Janu Zrzavému, Pola 1. 8. 1915, in ČEŘOVSKÝ 1960 (pozn. 6) 158.

dochovaly nákresy sumerských plastik, které pořizoval v Louvru.<sup>126</sup> V tomto roce bylo pochopitelné, že jej starověké plastiky přitahovaly v hledání kubistické formy, aby se k nim vrátil po několika letech s odstupem času v začlenění do nově utvářené podoby a zapojení zcela do přírody. Vejčitý tvar uplatnil již v obraze *Sv. Šebestiána*, ale jeho čistá podoba se objevuje až o dva roky později ve *Fakírovi* (1914), pokračující pozměněním hlavy v kubus v obraze *Meditace*, jejíž barevná verze připomíná dřevoryt *Prosby*.<sup>127</sup> *Oběšený* naopak tvarově odpovídá plastice *Hlavy*, jediné sochařské práci Bohumila Kubišty, vytvořené na vojně z istrijského vápence. V jeho posledních letech tvůrčí práce se tedy pokoušel o hledání výrazového prostředku ve znakovém aparátu, jak nám to dokládají jeho figurální pokusy z doby války, které jsou právě v těchto dílech tak silně významově prolínány.<sup>128</sup>

### 8.3 Hlava jako duchovní záměr

Symbolikou tvaru Kubišty v obraze podtrhl barevnost, která se soustřeďuje na dvě výrazové formy bílé a černé, tedy určitého protikladu života a smrti. Postavu umístil, stejně jako v obraze sv. Šebestiána, do iracionálního prostoru, visící v *Oběšeném* na naturalisticky zobrazeném provazu.<sup>129</sup> Mahulena Nešlehová dokázala rozčleněním zlatořezové sítě, že autor původní formát zúžil, aby tak docílil plného psychického a symbolického významu. Základem kompozice jsou dva v obraze patrné protilehlé trojúhelníky, každý svým vrcholem směřujícím opačným směrem. Jejich společná linie prochází pomyslně lebkou postavy a protíná důležitou horizontální linii, na které leží ústřední bod, skrz který prochází dalšími hrany trojúhelníků.<sup>130</sup> Směr pohybu padání je naznačen ve formování hlavy dvou elips. Pro větší důraz přechodu do kosmu jsou odlišený barevně.

<sup>126</sup> M. Nešlehová popisuje celkem 5 plastik, z nichž tři byly provedeny tužkou a dvě tuží. Viz NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 199.

<sup>127</sup> Mahulena Nešlehová správně dává do souvislosti s loutkovitostí de Chiricovy metafyzické tvorby. NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 178.

<sup>128</sup> NEŠLEHOVÁ 1975 (pozn. 34) 344.

<sup>129</sup> Ibidem 1975, 327.

<sup>130</sup> Detailně se autorka analýzy zabývala dokazováním zúžení formátu, ale i vymezením dalších bodů ležících nebo protínajících hlavní horizontální osu v obraze. Dokázala promyšlené komponování zlatým řezem. „Definitivní šířka obrazu vymezila malíři ve spodní části čtverec svírající vizi oběšeného. Horní hrana tohoto obrazce je v obraze jednou z nejdůležitějších linií. Zlatořezový poměr strany čtverce vymezuje nám i výšku trojúhelníka vpravo v pozadí, jehož poloha a poměr stran jsou výchozí pro složitou geometrickou metaforu tématu.“ Dále autorka určuje ústřední bod (S), ležícím na hlavní horizontální linii, který je jedním z vrcholů pravidelného kosočtverce. NEŠLEHOVÁ 1993 (pozn. 2) 180. Blíže k analýze viz NEŠLEHOVÁ 1975 (pozn. 34) 325-345.

Nešlehová v tomto případě hovoří o paralele vesmírného řádu. Toto stanovisko utvrzují diagonální linie protínané hlavou směřující někam do mělkého prostoru – kosmu, stejně jako abstrahovaný trojboký jehlan.<sup>131</sup>

V Kubištvě posledním velkém díle se uzavírá umělcova cesta s tematikou smrti a autobiografickými rysy. Karel Teige spatřoval v Oběšeném výraz zoufalství, který „je zakreslen v krutě a ostře se protínajících a lámajících liniích i v příkrém kontrastu geometrických tvarů mrtvé hlavy s naturalistickou smyčkou smrtícího provazu.“<sup>132</sup> Opačně se k malířově tvorbě posledních let 1915-1918 stavěl Jan Zrzavý, který v těchto pracích cítil smír, očištění se od přebujelé formy.<sup>133</sup> Grafické práce ke konci války svou lyričností a dekorativností jsou odpovědí na předchozí pesimistické období a budící se lásce ke Zdeňce Janderové. Svou bohatou uměleckou tvorbu uzavírá obrazem *Pozůstatky padlého* (1918) [34], v reakci na válečné dění, které těžce snášel a vyprávěl o něm s děsem a hrůzou.<sup>134</sup> V symbolice klasu chtěl autor vyjádřit běh věčného života, obrodu, která měla zároveň znamenat jeho návrat k malbě. O to více cítíme nenaplněnost vize a tragiku Kubištvovy smrti.

---

<sup>131</sup> NEŠLEHOVÁ 1975 (pozn. 34) 332.

<sup>132</sup> Karel TEIGE: Bohumil Kubišta, in: Kvart V, 6 – zvláštní otisk, 1949, 28.

<sup>133</sup> ZRZAVÝ, Bohumil Kubišta, in: František ČEŘOVSKÝ: Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků, Praha 1949, 143.

<sup>134</sup> F. X. ŠALDA: Za Bohumilem Kubištou, in: František ČEŘOVSKÝ: Život a osobnost B. Kubišty ve vzpomínkách současníků, 162



## ZÁVĚR

Význam díla Bohumila Kubišty pro české umění je zejména v uplatnění promyšlených teorií aplikovaných do umělecké tvorby. Jeho přístup byl v tomto ohledu ryze osobitý. V kubismu, který byl interpretován moderní českou avantgardou, spatřoval prostředek pro zduchovnění malby. Chápal v něm jednu z možností cesty nového stylu. V těchto zásadách se ale rozcházel se svými soupeřníky, a proto se rozhodl pro vlastní cestu. Přímočará osobnost jej vedla k přesvědčení o správnosti svých pravd a to i za cenu osamostatnění. Jeho tvůrčí záměr zrál postupně. Jakmile jeho myšlenka nabyla zralosti a nebylo ji možno více v obrazech uplatnit, plynule přešel do další tvůrčí fáze. Ve své tvorbě dokázal podnětně modifikovat především kubismus a futurismus pro obsahovou stránku děl, ve kterých se snažil divákovi podat výpověď o životě a době.

Kolem roku 1912 se v jeho tvorbě objevují obrazy s tematikou smrti, která je reakcí na události kolem jeho osoby. O rok dříve jeho tvorba směřuje k interpretaci starých mistrů jako Rembrandt, N. Poussin, El Greco, a to především s biblickou tematikou. Mezníkem těchto etap je obraz *Vzkříšení Lazara* (1911), ve kterém se pokusil o rehabilitaci námětu. Uzavírá v něm období poučené Nicolasem Poussinem. Divák je vtažen do děje prostřednictvím některých postav a neuzavřeným Lazarovým hrobem. Střední postava za Kristem zprostředkovává svým výrazem utrpení. Naléhavost scény dokresluje psychický výraz a živoucí barevná symbolika, kde Kristovo červené roucho zprostředkovává zastoupení Boží moci na zemi. Kubišta se v obraze pokusil o začlenění svého programu ve smyslu vzkříšení nového člověka, který má být zástupcem nového umění. Uplatněním svých programových snah a vlastní stylizací je dílo na pomezí další etapy, hledající kubistickou zkušenost v barvě a formě. Obraz *Sv. Šebestiána* (1912) je dokladem tohoto úsilí. V postavě je obecně viděn sám autor, který tak reagoval na kritický pohled svých lučištníků. Obraz se týká doby rozchodu v názorech se svými vrstevníky a následného osamostatnění, které Kubišta nesnášel lehce, ale viděl v něm jediné východisko vlastní tvůrčí cesty. Utrpení je koncentrováno do obličejové části umocněné krystalickou strukturou a celkovou barevnou redukcí. Obraz je ukázkou Schopenhauerovského pojetí světce v asketickém přístupu. Tematika smrti je u Kubišty zastoupena i v nefigurální

poloze. V *Zátiší s lebkou* (1912) proti sobě staví svět neživých a živých věcí, které suplují předměty na stole a zelená květena. Stejně jako v předchozím obraze je myšlenka podpořena symbolikou tvarů. Užití Lebky a skleněného předmětu vanitas převádí do nové duchovní formulace. Spojením lebky a šestiúhelníku symbolizuje svět makrokosmu. Složitá geometrická kompozice svědčí o Kubišově matematickém nadání a promyšlenosti děl. Téhož roku se v jeho tvorbě objevují díla, kde jsou znázorněny dvě postavy. Staví tak proti sobě protichůdné polohy. Patří sem *Polibek smrti*, *Vražda*, *Hypnotizér*. V prvně jmenovaném je zachycen moment nenásilného odchodu ze světa formou polibku a něžného obětí. Člověk je ale zachycen v nepřípravenosti na tuto událost. Polibek se stává významem Jidášova polibku, který si Kubišta mohl spojovat s okolnostmi rozchodu se svými vrstevníky. Obraz *Vražda* (1912) je oproti předchozímu násilným odchodem člověka. Malíř v něm upozorňoval na morální úpadek, který spatřoval v uměleckých kruzích. *Hypnotizér* (1912) se k tématice smrti řadí motivem vanitas, upomínající člověka na přítomnost smrti. Stává se odkazem pojetí Kubišova gravitačního zákona a snahou vybudit jedince k pravosti života. Pronikání do hlavy hypnotizovaného je formou podmanění si jeho myšlenek a ducha.

V roce 1913 odjíždí Kubišta na vojenskou službu k dělostřelectvu. Spatřoval v ní finanční východisko pro pozdější návrat k malbě. Jeho tvorba se zastavila před první světovou válkou, před kterou ještě stačil namalovat obraz *Fakír* (1914), který se stejně jako předchozí dva zaměřuje na podmanění si ducha. V tomto případě jde o přemožení hada suplující animální síly. Přítomnost zelené, znamenající u Kubišty smrt, měla vyjádřit strach a zneškodnění těchto sil v malířově osobnosti. Vejčitá hlava fakíra je hledáním nové formy výrazu, která představuje tvorbu v rozmezí dvou let a vrcholí obrazem *Oběšený* (1915). Postava je umístěna v iracionálním složitém prostoru, který je opět utvářen ze složité sítě zlatého řezu. Přítomnost života a smrti je symbolizována barevností a v naturalisticky ztvárněném provazu. I v tomto obraze se zdá být přítomna autostylizační role autora a to především ve znakové symbolice. Tělo a krk utvářející trup ponorky, je přímou reakcí na událost kolem potopení francouzské

lodi, na které měl Kubišta svůj velký podíl. Je pouze otázkou, zdali katem za jeho čin je autor sám nebo jeho souputníci.

Válečná tvorba Bohumila Kubišty se jeví ve světle reakce na tyto události. Řadí se sem obrazy *Pobřežní děla v boji s loďstvem* (1913), *Nálet na Pulju* (1915) a *Pozůstatky padlého* (1918), kde je obsahem téma smrti a lidské nicotnosti. Ve stylizované poloze rostlin a obilného klasu je navozena představa obrody, věčného běhu života a smrti a narativní poetická rovina dotvářející autorův obdiv k přírodě. Touto prací Kubišta uzavřel své plodné období. Věřil, že s válkou bude zničen svět starý a vzniknou nové hodnoty.

Kubištova osobnost je většinou charakterizována jako vynikající svou pevnou vůlí a přesvědčením vlastních pravd. Jeho výjimečnosti dosvědčuje ucelenost díla, promyšlenost každého tématu dotvářející symboličností formy. Byl pravou osobností v době avantgardních bojů v hledání umění, a proto mohl být podnětným vzorem nejen skupiny Devětsilu. Nad tragičnost vlastního osudu se staví jeho osobnost, která svou svědomitostí a pílí předstupovala před své obrazy. Pevnou vůlí, významem ucelené tvorby zastupuje nezbytnou roli v avantgardním umění a je odkazem novému člověku jít dál. „*Prací se zbaví moderní člověk hoře, v práci zapomene své strasti, prací a dlouhou prací může moderní člověk upadnout do stavu zanícení, v němž se cítí být s bohem.*“<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Bohumil KUBIŠTA: O duchovní podstatě moderní doby, in: František ČEŘOVSKÝ / František KUBIŠTA: Předpoklady slohu, Praha 1947, 126.

## **LITERATURA**

### **Katalogy:**

ZRZAVÝ Jan: Bohumil Kubišta. Posmrtná výstava Bohumila Kubišty. Katalog výstavy Krasoumná jednota, Dům umělců, 8. 2. 1920, Praha 1920.

ŠALDA F. X. / ZLÁMAL Josef: Bohumil Kubišta. Katalog VII. Výstavy K. V. U. Aleš Uměleckoprůmyslové muzeum, Brno, leden-únor 1922, Brno 1922

KUBÍČKOVÁ Jarmila: Bohumil Kubišta. Kresby a grafika. Katalog výstavy Pošova galerie, 7. 11. – 1. 12. 1946, Praha 1946

LAMAČ Miroslav, PADRTA Jiří: Bohumil Kubišta. Katalog výstavy Svaz čs. výtvarných umělců, září – říjen 1960, Praha 1960

PADRTA Jiří: Bohumil Kubišta souborné dílo. Katalog výstavy Dům umění města Brna, prosinec 1960 - leden 1961, Brno 1960

KUBIŠTA František: Bohumil Kubišta. Katalog výstavy Galerie umění Karlovy Vary, 15. 6. – 13. 7. 1969

HOCKEOVÁ Jiřina: Bohumil Kubišta. Kresba a grafika. Katalog výstavy Dům umění města Brna, 13. 11. – 9. 12. 1984, Brno 1984

NEŠLEHOVÁ Mahulena: Bohumil Kubišta. Katalog výstavy NG v Praze, 25. 2. - 30. 5. 1993, Praha 1993

URBAN Otto M.: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914. Katalog výstavy Obecní dům 15. 11. 2006 – 18. 2. 2007, Praha 2006

POTUŽÁKOVÁ Jana / RYBNIČKA Tomáš / TOMKOVÁ Ludislava: Bohumil Kubišta. Katalog výstavy Západočeská galerie v Plzni a Galerie moderního umění v Hradci Králové, červen 2004, Plzeň 2004

MUSIL Roman: Kubismus 1910-1925 ve sbírkách Západočeské galerie v Plzni. Katalog výstavy 8. 9. 2009 – 31. 1. 2010. Plzeň 2009

THOMASCHKE Ivana: Wenzel Hablik. Katalog výstavy Státní galerie výtvarného umění v Chebu, červenec – srpen 1992, Cheb 1992

HUSSLEIN Agnes: Tschechischer Kubismus 1912 – 1916. Katalog výstavy Rupertinum Salzburg, 21. 7. – 7. 9. 2001, Salzburg 2001

**Monografie:**

- ANDĚL Jaroslav / ŠVESTKA Jiří / VLČEK Tomáš / LIŠKA Pavel: Český kubismus 1909 -1925, Praha 2002
- DVOŘÁK František: Rembrandt, Bratislava 1976
- GUDIOL José: El Greco, (překlad Libuše Mechová), Praha 1976
- HLAVÁČEK Luboš: Životní drama Bohumila Kubišty, Praha 1968
- KUBIŠTA František: Bohumil Kubišta, Praha 1941
- KUBIŠTA František: Bohumil Kubišta, Brno 1940
- KLOBOUČNÍK Jan: Bohumil Kubišta čili boj s konvencí, Praha 1946
- LAHODA Vojtěch: Český kubismus, Praha 1996
- LAMAČ Miroslav: Osma a Skupina výtvarných umělců (1907-1917), Praha 1988
- LAMAROVÁ Milena: Czech cubism. Architecture, furniture and decorative Arts 1910-1925, London 1992
- NEBESKÝ Václav: L'art moderne tchécoslovaque, Paris 1937
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Bohumil Kubišta, Praha 1993
- RAKUŠANOVÁ Marie (ed.): Křičte ústa! Předpoklady expresionismu, Praha 2007
- SRP Karel / ORLÍKOVÁ Jana: Jan Zrzavý, Praha 2003
- VESTDIJK Simon: El Greco malíř absolutna, přeložila Lída Faltová, Praha 1969<sup>2</sup>

**Články v časopisu:**

- BENEŠ Vincenc: Úryvky z pamětí, in: Výtvarné umění V, 1970, 231 – 240.
- HLAVÁČEK Luboš: Grafika Bohumila Kubišty, in: Hollar 30, 1958, 64-84
- HLAVÁČEK Luboš: K výstavám J. Čapka a B. Kubišty, in: Umění IX., Praha 1961, 408-416
- KOTÍK Jan: Prostor a barva v obrazech Bohumila Kubišty, in: Výtvarná práce, XV, č. 19, 21. 9. 1967, 1,7,11
- KYZOUROVÁ Ivana: Hypnotizér nebo hypnotizovaný?, in: Revue Art 2/2008, Praha, 42-47
- LAMAČ Miroslav: Úsilí o syntézu v díle Bohumila Kubišty, in: Umění X, 1962, 35-64
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: K vrcholnému dílu Bohumila Kubišty, in: Umění XXIII, 1975, 327-345
- NOVÁK Luděk: Zákonitosti a etika Bohumila Kubišty, in: Výtvarné umění 10, 1960, 453-461

PEČIRKOVÁ Pavla: Smrt je zelená, život purpurový, in: Literární noviny IV, č. 18, 1993, 10-11

PLICHTA Dalibor: Neznámé dopisy Bohumila Kubišty Žofii Pohorecké, in: Výtvarné umění XV, č. 7, 1965, s. 300 – 315

ŠALDA F. X.: Několik vzpomínek na Bohumila Kubištu, in: *Šaldův zápisník I.*, 1928-1929, 167 – 174

ŠALDA F. X.: Vzpomínka na E. Fillu a jeho kroužek, in: *Šaldův zápisník VIII*, 1935-1936, 160-166

TEIGE Karel: Bohumil Kubišta, Kvart V, č. 6, 1949, 350-378

ZRZAVÝ Jan: Za Bohumilem Kubištou, in: DVOŘÁK František (ed.): Jan Zrzavý o sobě a přátelích, Spolek českých bibliofilů a Památník národního písemnictví, Praha 1971, nepag

### **Knihy:**

CLARK James M.: The Dance of Death. In the Middle Ages and the Renaissance, Glasgow, 1950

ČEŘOVSKÝ František: Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků, Praha 1949

GOETHE Jan Wolfgang von: Smyslově-morální účinek barev, (překlad Jan Dostál), Hranice 2004

KAISER Gert: Vénus et la Mort. Un grand thème de l'histoire culturelle de l'Europe, Paris 1999

KUBIŠTA Bohumil: Předpoklady slohu. Úvahy – Kritiky – Polemiky, Praha 1947

SEDLÁŘ Jaroslav: Bohumil Kubišta, Bratislava 1976.

STEINER Rudolf: Theosofie, Praha 1992

UTITZ Emil: Dějiny estetiky, Praha 1968

DRÁPAL Milan (ed.): VÁCHAL Josef. Paměti Josefa Váchala, dřevorytce, Praha 1995.

### **Sborník / Knihy sepsaných článků:**

BUKOVINSKÁ Bekeť / SLAVÍČEK Lubomír / KONEČNÝ Lubomír Jan (ed.):

Pictura verba cupit: Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného, Praha 2006.

OTTLOVÁ Marta / POSPÍŠIL Milan: Sacrum et profanum. Sborník příspěvků ke stejnojmenné sympozia k problematice 19. st., Praha 1998.

**Dizertační / Diplomové práce:**

BARTOŇOVÁ Karolína: Filozofická inspirace Bohumila Kubišty: Vlivy L. N. Tolstého a Arthura Schopenhauera (Bakalářská práce Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2007

NEŠLEHOVÁ Mahulena: Bohumil Kubišta. Analýza prací z let 1911-1918 (Dizertační práce, FFUK v Praze ), Praha 1973

**Slovníky:**

CIRLOT Juan Eduardo: A Dictionary of symbols, London 1962

COLIN Didier: Slovník symbolů A - L / K - Ž, mýtů a legend, Praha 2009

ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006

RULÍŠEK Hynek: Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie, Hluboká nad Vltavou 2005

SEUFERT Georg: Farbnahmenlexikon, Göttingen, 1955

## **SEZNAM VYOBRAZENÍ**

1. Bohumil Kubišta: Vzkříšení Lazara, 1911, olej, plátno, 163,5x126,5cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 118.
2. Nicolas Poussin: Sbírání many, 1638, olej, plátno, 149x200cm, staženo z <http://www.tamsquare.net/pictures/P/Nicolas-Poussin-Gathering-of-Manna-.jpg>, 3. 1. 2011
3. Rembrandt: Vzkříšení Lazara, c. 1630 olej, 96.2 x 81.5 cm, Museum of Art, Los Angeles, staženo z [http://www.artbible.net/3JC/-Joh-11,01-Lazarus\\_Resurrection\\_De\\_Lazare/slides/17%20REMBRANDT%20THE%20RAISING%20OF%20LAZARUS.html](http://www.artbible.net/3JC/-Joh-11,01-Lazarus_Resurrection_De_Lazare/slides/17%20REMBRANDT%20THE%20RAISING%20OF%20LAZARUS.html), 3.1. 2011
4. El Greco: Vyhnání z chrámu, c.1597-1603, oje, plátno, 42x53cm, Frick Collection New York, staženo z [http://www.aug.edu/augusta/iconography/webmuseum/cleanseTemple\\_elGreco\\_1600.html](http://www.aug.edu/augusta/iconography/webmuseum/cleanseTemple_elGreco_1600.html), 3.1. 2011
5. El Greco: Otevření páté pečeti, detail 1608-1614, olej, plátno, 225x193cm, Metropolitan Museum Of Art, New York, staženo z <http://03varvara.wordpress.com/2010/07/15/el-greco-domenikos-theotkopoulos-the-opening-of-the-fifth-seal-vision-of-the-apocalypse-of-st-john-1608-14/>, 3. 1. 2011
6. Bohumil Kubišta: Sv. Šebestián, 1912, olej, plátno, 98x74,5cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 143.
7. Bohumil Kubišta: Sv. Šebestián, 1912, tužka, papír, 94,8x73,7cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 141.
8. Bohumil Kubišta: Autoportrét, 18. 3. 1910, kresba tuší, papír, 31,5x24,5cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 78.
9. Bohumil Kubišta: Zátíší s lebkou, 1912, olej, plátno, 87x67cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 151.
10. Bohumil Kubišta: Zátíší u okna, 1910, obraz nezvěstný. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, nepag.
11. El Greco: Sv. Magdaléna, 1579-1586, olej, plátno, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas-City, staženo z [http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka\\_o\\_inspiracji/el\\_greco/el\\_greco\\_sw\\_maria\\_magdalena.htm](http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/el_greco/el_greco_sw_maria_magdalena.htm), 3. 1. 2011
12. Bohumil Kubišta: Ateliér, 1912, olej, plátno, 52x43cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 163.



13. Bohumil Kubišta: Polibek smrti, 1912, olej, plátno, 154x89,5cm, Oblastní galerie v Liberci. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 149.
14. Niklaus Manuel: z cyklu Totentanz, 1516-1517, freska, dominikánský klášter v Bern. Reprodukce z knihy: Gert KAISER: Vénus et la Mort. Un grand thème de l'histoire culturelle de l'Europe, Paris 1999, 19.
15. Hans Baldung Grien, Dívka a smrt, 1517, tempera, dřevo, 30,3x14,7cm, Kunstmuseum Basel. Reprodukce z knihy: Gert KAISER: Vénus et la Mort. Un grand thème de l'histoire culturelle de l'Europe, Paris 1999,30.
16. Arnold Böcklin: Autoportrétu se smrtí hrající na housle, olej, plátno, 75x61cm, Alte Nationalgalerie v Berlíně, staženo z [http://www.backtclassics.com/images/pics/arnoldbocklin/arnoldbocklin\\_self-portraitwithdeathasafiddler.jpg](http://www.backtclassics.com/images/pics/arnoldbocklin/arnoldbocklin_self-portraitwithdeathasafiddler.jpg), 3. 1. 2011
17. Egon Schiele: Smrt a člověk, 1911, olej, plátno,80x81cm, Leopold Collection, Wien, staženo z <http://www.awesome-art.com/awesome/shop/item.aspx?itemid=1993> , 3. 1. 2011
18. Edvard Munch: Polibek smrti, 1899, litografie,29,9x45,2cm,Quickborn Heft 4, 1.1.1899. Reprodukce z knihy: Gert KAISER: Vénus et la Mort. Un grand thème de l'histoire culturelle de l'Europe, Paris 1999, 6.
- 19.Edvard Munch: Dívka a smrt, 1894, suchá jehla,30,6x20cm, Sch.3 II, W. 3 II. Reprodukce z knihy: Gert KAISER: Vénus et la Mort. Un grand thème de l'histoire culturelle de l'Europe, Paris 1999, 7.
20. Bohumil Kubišta: Vražda, 1912, olej, plátno, 88x94cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 156.
21. Jakub Schikaneder: Vražda v domě, 1890, olej, plátno, 203x321cm, NG v Praze, staženo z [http://kacatko.wz.cz/a.obrazky/schikaneder/vrazda\\_v\\_dome.jpg](http://kacatko.wz.cz/a.obrazky/schikaneder/vrazda_v_dome.jpg) , 3. 1. 2011
22. Jan zrzavý: Vražda, 1918, olej, plátno, 40x40cm, soukromá sbírka, staženo z <http://www.flickr.com/photos/kraftgenie/4794172800/sizes/o/in/photostream/> ,3. 1. 2011
23. Bohumil Kubišta: Hypnotizér, 1912, olej, plátno, 60,5x58cm,Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 157.
24. Erich Heckel: Holičství, olej, plátno, 95,2x81cm, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes, Halle-Saalep, staženo z <http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/3509693871/sizes/o/in/photostream/> , 11. 1. 2011

25. Josef Panuška: Sen blázna, 1900, uhl, barevná tužka, papír, 21x14,5cm, AJG v Hluboké nad Vltavou. Reprodukce z knihy: URBAN Otto M.: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914, (kat.výst.) Obecní dům 15. 11. 2006 – 18. 2. 2007, Praha 2006, nepag.
26. Bohumil Kubišta: Fakír, 1914, olej, plátno, 36,7x48,8cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 172.
27. Bohumil Kubišta: Pobřežní děla v boji s loďstvem, 1913, olej, plátno, 37x49,5cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 168.
28. Bohumil Kubišta: Lom v Braníku, 1910-1911, olej, plátno, 86,5x101cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 107.
29. Wenzel Hablik: Cyklus tvořivé síly, 1909, 13 listů a písmových tabulí z cyklu 20 leptů, 20x20cm, Nadace WH v Itzehoe. Reprodukce z knihy: THOMASCHKE Ivana: Wenzel Hablik. Katalog výstavy Státní galerie výtvarného umění v Chebu, červenec – srpen 1992, Cheb 1992, 64.
30. Wenzel Hablik: Cyklus tvořivé síly, 1909, 13 listů a písmových tabulí z cyklu 20 leptů, 20x20cm, Nadace WH v Itzehoe. THOMASCHKE Ivana: Wenzel Hablik. Katalog výstavy Státní galerie výtvarného umění v Chebu, červenec – srpen 1992, Cheb 1992, 65.
31. Bohumil Kubišta: Oběšený, 1914, olej, plátno, 50x30,5cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 181.
32. Bohumil Kubišta: Meditace, 1915, olej, plátno, 50x30cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 176.
33. Bohumil Kubišta: Istrijská krajina, 1918, dřevoryt, papír, 14,7x20cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 182.
34. Bohumil Kubišta: Pozůstatky padlého, 1918, linoryt, papír, 10x16cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1993, 183.